



Universidade de Aveiro
2013

Departamento de Comunicação e Arte

**KRISTINA NEVES
AUGUSTIN**

**Os castrati e a prática vocal no espaço luso-
brasileiro (1752-1822)**







**KRISTINA NEVES
AUGUSTIN**

**Os castrati e a prática vocal no espaço luso-
brasileiro (1752-1822)**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor David Cranmer, Professor auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha, Investigadora Integrada do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



A Luíz Claudio e Breno pelo carinho, apoio e paciência nos
vários meses roubados de nossa convivência familiar.



agradecimentos

A direção do Colégio Miraflores

A Letícia Bertelli que gentilmente copiou e enviou artigos da Biblioteca da Basiléia, material importante para a primeira fase da pesquisa.

Aos amigos do CEIM/UFF que pacientemente acompanharam a realização deste trabalho.

A Marcos Caldas, desde o início envolvido nesta pesquisa, agradeço o constante interesse e sugestões valiosas.

A Robson Leitão, ouvinte constante e leitor atento do texto.

Aos Doutores Cristina Fernandes e Clóvis Marques pelas gentis sugestões.

Aos funcionários da Divisão de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa, que sempre se mostraram solícitos e atenciosos. Agradecimento especial à Doutora Silvia Sequeira.

A Alberto Pacheco pela generosidade em compartilhar informações, partituras e pelo auxílio com os gráficos estatísticos.

A Mário Trilha, inestimável incentivador dessa pesquisa em Portugal. Com sua generosa amizade, foi companheiro e amigo, fazendo sugestões em momentos fundamentais e decisivos nas várias etapas da pesquisa. Trouxe também alegria e música durante os três anos de doutoramento.

A Edite Rocha, coorientadora desta tese, sou grata pela orientação segura e pela gentileza e atenção que tornou a estadia em Aveiro ainda mais agradável.

A David Cranmer, orientador desta tese, um agradecimento muito especial pelos seus sábios conselhos e amizade.

A meus pais e familiares próximos, sempre presentes e incentivadores.

o júri

presidente

Prof. Doutor Manuel João Senos Matias, Professor Catedrático do Instituto de Geociências da Universidade de Aveiro;

Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito, Professor associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor associado da Universidade de Aveiro;

Prof. Doutor David John Cranmer, Professor auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (orientador);

Prof. Doutor Alberto José Vieira Pacheco, Investigador auxiliar do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical;

Prof^a. Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha, Investigadora Integrada do Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (coorientadora);

palavras-chave

ópera, prática vocal, música luso-brasileira, castração

resumo

A presente tese tem como objeto de estudo os castrati em Portugal e no Brasil, visando principalmente às atividades musicais realizadas nos teatros da corte portuguesa entre 1752 e 1822. A partir de documentação histórica inédita, como livros de despesa do governo, os relatos fornecidos por viajantes estrangeiros da época, libretos, partituras originais e correspondências, a tese aborda o percurso histórico dos castrati italianos ampliando o entendimento sobre as práticas musicais que esses cantores protagonizaram tanto em Lisboa como no Rio de Janeiro.

keywords

opera, vocal practice, luso-brazilian music, castration

abstract

This thesis has as its object of study castrati in Portugal and in Brazil, mainly targeting the activities performed in musical theaters of the Portuguese court between 1752 and 1822. From historical documentation unpublished, books as government spending, the reports provided by foreign travelers of the time, librettos, original scores and correspondence, the thesis discusses the historical background of the Italian castrati expanding the understanding of the musical practices that these singers staged both in Lisbon and in Rio de Janeiro.

ÍNDICE

Introdução		01
Capítulo I	Os <i>castrati</i> e a implementação de um “gosto”	11
1.1	Início da prática vocal dos caponados na Espanha	17
1.2	Fluxo migratório entre Espanha e Itália	30
1.3	Itália: trajetória dos meninos castrados	39
1.4	Os castrati nas cortes europeias: uma visão holística	47
1.4.1-	Austria e Alemanha	51
1.4.2 -	Inglaterra (Londres)	56
1.4.3 -	França	64
1.5	A Igreja e os castrati	73
1.6	O declínio dos castrati	78
1.7	Os castrati hoje: reconstrução de uma imagem	81
Capítulo II	Os <i>castrati</i> em Lisboa (século XVIII)	88
2.1	A introdução dos castrati e sua arte vocal no processo de italianização da prática musical em Portugal	93
2.2	O silêncio das mulheres	120
2.3	Embaixadores portugueses na Itália: principais agentes dos castrati italianos.	128
2.4	Os castrati no Real Theatro de São Carlos de Lisboa	145
Capítulo III	Os <i>castrati</i> no Rio de Janeiro, séc. XIX	155
Capítulo IV	Aspectos da prática vocal	186
Conclusão		207
Bibliografia	1. Fontes Primárias	213
	1.1 Fontes Manuscritas	213
	1.2 Fontes Impressas	215
	2. Fontes secundárias	218
	3. Filmes e documentários	227
Apêndices	1. Cronologia das Óperas, Serenatas e Cantatas encenadas nos teatros de corte de Lisboa.	230
	2. Análise estatística gráfica das árias e duetos selecionados	293
Anexos	Contrato Francesco Reali Angelo Tinelli	311
	Contrato Pasquale Tani	314
	Contrato Angelo Tinelli	317
	Certidão de Nascimento Carlo Contucci (11/11/1761)	320
Índice remissivo		321

Índice de abreviaturas

BR-Ran	Brasil, Rio de Janeiro – Arquivo Nacional
BR-Rn	Brasil, Rio de Janeiro – Fundação Biblioteca Nacional
E-BUa	Archivo Histórico de la Catedral de Burgos
E-Mp	Real Biblioteca do Palácio Real de Madrid
P-La	Portugal, Lisboa – Biblioteca da Ajuda
P- Lac	Portugal, Lisboa – Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa
P-Lant	Portugal, Lisboa – Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Ln	Portugal, Lisboa – Biblioteca Nacional de Portugal

Índice das figuras

Figura 01: Girolamo Rosini	36
Figura 02: Três castrati. Pintor Antonio Domenico Gabbiani (1652-1726)	38
Figura 03: Castrato Filippo Balatri sentado ao cravo	50
Figura 04: Giovanni Manzuoli [Succianoccioli] (1720-1782)	52
Figura 05: Peça composta para Senesino	62
Figura 06: Castrato Antonio Paccini, desenho de Jean-Antoine Watteau	65
Figura 07: Pasquale Potenza (ca.1730-?). Pintura a óleo, pintor desconhecido	71
Figura 08: Domenico Mustafá (1829-1912)	77
Figura 09: Alessandro Moreschi (1854-1922)	77
Figura 10: Gioacchino Conti (1714-1761). Gravura de Alexander Van Haecken	103
Figura 11: Possível alegoria aos castrati em Lisboa (Primavera)	143
Figura 12: Possível alegoria aos castrati em Lisboa (Verão)	144
Figura 13: Giovanni Battista Logarini, castrato e compositor	147
Figura 14: Imagem do castrato Crescentini	150
Figura 15: Paço Imperial/Rio de Janeiro c. 1830	156
Figura 16: Augurio di felicità, capa do libreto	181
Figura 17: Gravura retratando Fasciotti, cerca 1808	184
Figura 18: Página inicial da ária Mentre vendo a te da ópera L'Angelica (1778)	199

Índice das Tabelas

Tabela 01: Jornada diária dos ninõs de coro	22
Tabela 02: Cantores espanhóis (sopranos e altos) na Capela Papal, 1456-1590	33
Tabela 03: Pessoal da Igreja Patriarcal – 1720	95
Tabela 04: Relação dos instrumentistas da Capela Real Portuguesa em 1728	96
Tabela 05: Nomes dos castrati portugueses listados no Livro de Admissões	99
Tabela 06: Elenco que atuou na inauguração da Ópera do Tejo	104
Tabela 07: Elenco que atuou na inauguração da Ópera do Tejo segundo o libreto	105
Tabela 08: Óperas que Jomelli se comprometeu a enviar para a corte em Lisboa	107
Tabela 09: Transcrição das despesas com as gratificações aos cantores	109
Tabela 10: Relação dos castrati contratados durante o reinado de D. José I	111
Tabela 11: Despesas com os cantores da Ópera Testoride Argonauta 1780	113
Tabela 12: Prestação parcial dos custos da Serenata Amore e Psiche	115
Tabela 13: Musici, Che stanno nella Cappella Reale di N. Sra. dell’ Ajuda	116
Tabela 14: Musici, Che stanno nella Reale, e Patriarcal Cappella di S. M. F. or situata in S. Vincenzo fuor delle Mura	116
Tabela 15: Levantamento das óperas encenadas nos teatros de corte de Lisboa	118
Tabela 16: Castrati que foram audicionados entre os anos de 1778 e 1791	141
Tabela 17: Castrati da Companhia do Real Theatro de São Carlos	154
Tabela 18: Castrati italianos que trabalharam na Capela Real do Rio de Janeiro	178
Tabela 19: Relação dos castrati italianos segundo consta nos libretos	187
Tabela 20: Seleção de árias e duetos para análise	193
Tabela 21: Resultado da análise estatística das árias cantadas por Giziello	195
Tabela 22: Resultado da análise estatística das árias cantadas por Domenico Luciani	196
Tabela 23: Seleção de árias e duetos para análise	200
Tabela 24: Análise dos gráficos das árias cantadas por Carlo Reyna	201
Tabela 25: Análise dos gráficos das árias cantadas por Giovanni Ripa	201
Tabela 26: Seleção de árias e duetos para análise	203
Tabela 27: Análise dos gráficos das árias cantadas por Giovanni Ripa	204
Tabela 28: Análise dos gráficos das árias cantadas por Fedele Venturi	204

Índice dos Gráficos

Gráfico 1: Gráfico demonstrativo da voz de Giovacchino Conti [Giziello] na ópera Il Demofonte, 1752, de David Perez	194
Gráfico 2: “In te spero” (Atto II, Cena II). Domenico Luciani (Dirceia)	293
Gráfico 3: “Si tutti mali miei” (Atto II, Cena VI). Domenico Luciani (Dirceia)	293
Gráfico 4: “Padre perdona” (Atto I, Cena XII). Domenico Luciani (Dirceia)	294
Gráfico 5: “Sperai vicino il lido”(Atto I, Cena IV[V]). Giziello (Timante)	294
Gráfico 6: “Misero pargoletto” (Atto III, Cena V). Giziello (Timante)	295
Gráfico 7: “Fra cento affani” (Atto I, Cena II). Giziello (Arbace)	295
Gráfico 8: “Vo sol cando um mar crudele” (Atto I, Cena XV). Giziello (Arbace)	296
Gráfico 9: “Dimmi che un empio sei” (Atto I, Cena XIV). Domenico Luciani (Mandane)	296
Gráfico 10: “Se d’un amor tiranno” (Atto II, Cena VI). Domenico Luciani (Mandane)	297
Gráfico 11: Dueto “Tu vuoi ch’io viva” (Atto II, Cena VI). Domenico Luciani (Mandane)	297
Gráfico 12: “Dueto Tu vuoi ch’io viva” (Atto III, Cena X). Giziello (Arbace)	298
Gráfico 13: “Mentre vendo a te la vita” (Parte I, f. 26). Giovanni Ripa (Angelica)	298
Gráfico 14: Dueto “Ah non dirmi” (Parte I, f. 108). Giovanni Ripa (Angelica)	299
Gráfico 15: Dueto “Ah non dirmi” (Parte I, f. 108). Carlo Reyna (Medoro)	299
Gráfico 16: Dueto “Se inspiraste amici” (Parte I, f. 120). Giovanni Ripa (Angelica)	300
Gráfico 17: Dueto “Se inspiraste amici” (Parte I, f. 120). Carlo Reyna (Medoro)	300
Gráfico 18: “In quel labbro” (Parte I, f. 29). Giovanni Ripa (Angelica)	301
Gráfico 19: “I suoi dardi” (Parte I, f. 29v). Giovanni Ripa (Angelica)	301
Gráfico 20: “Mentre vendo a te la vita” (Parte I, f. 31v). Giovanni Ripa (Angelica)	302
Gráfico 21: “Opressa dal duolo” (Cena XI). Giovanni Ripa (Argia)	302
Gráfico 22: “Avarcar L’onda” (Cena VI). Giovanni Ripa (Argia)	303
Gráfico 23: Ah che vita” (Cena VI). Giovanni Ripa (Argia)	303
Gráfico 24: “Da quel labbro”(Cena IV). Carlo Reyna (Polinice)	304
Gráfico 25: “Deh raffrena Il tuo rigore” (Cena IV). Carlo Reyna (Polinice)	304
Gráfico 26: “Da quel labbro” (Cena IV) Carlo Reyna (Polinice)	305
Gráfico 27: “Ombra del caro sposo” (Cena X). Fedele Venturi (Erenice)	305
Gráfico 28: “ Di smania nel seno”(Cena VII) . Fedele Venturi (Erenice)	306
Gráfico 29: “Non ni trovo ó mio sostegno”(Cena III) . Giovanni Ripa (Everardo)	306
Gráfico 30: “Ah conte potessi il core” (Cena III). Giovanni Ripa (Everardo)	307
Gráfico 31: “Ramenta in questi instante” (Cena III). Giovanni Ripa (Everardo)	307

Essa tese foi escrita obdecendo à nova reforma ortográfica da língua portuguesa. Ciente de algumas variantes no uso linguístico entre Portugal e Brasil, procurei uma adequação verbal que fosse pertinente para os dois países. Quando não me foi possível, optei pela forma utilizada no Brasil que não compromete em absoluto a compreensão do texto. Em relação aos nomes próprios e das instituições optei em manter a grafia de acordo com o original.

Introdução

Castrati: não me lembro exatamente quando foi a primeira vez que ouvi esse termo em italiano. Sempre tive muita atração pela arte vocal, cantei em coro, estudei canto, mas foi com a viola da gamba que me realizei musical e profissionalmente. Curiosamente, com esse instrumento, nunca me afastei totalmente do repertório vocal, das árias cantadas pelos castrati, quando por várias vezes tive a oportunidade de acompanhar os cantores no baixo contínuo.

Comecei a me interessar pelos castrati de forma descompromissada, comprando alguns livros selecionados dentre uma vasta bibliografia genérica. O primeiro deles foi o livro *The Castrati in Opera*, lançado em 1927, escrito por Angus Heriot, um dos primeiros trabalhos de pesquisa dedicado exclusivamente à temática dos castrati. Esta obra está dividida em duas partes: a primeira delas aborda, de uma maneira geral, as condições teatrais e musicais em que esses cantores surgiram e conquistaram o cenário musical de seu tempo, nos séculos XVII e XVIII. Considero o capítulo “*Careers of some well-Known Castrati*”, como uma segunda parte onde o autor reuniu alguns dos mais famosos castrati e escreveu uma curta biografia, talvez a primeira, de cada um deles.

Em seguida, me dediquei à leitura do livro de Patrick Barbier¹ (Barbier, 1993), que me proporcionou uma visão mais ampla acerca dos castrati, pelo fato de narrar a trajetória desses cantores no cenário musical europeu abordando aspectos como a infância, a mutilação, o aprendizado musical, o apogeu, as relações da castração com a religião e ética, suas relações com o poder e a fama e o desaparecimento desse grupo de cantores. É, portanto, uma leitura essencial para todos que pesquisam sobre essa temática e uma obra crucial, pois retrata toda a ambiência artística e humana desses protagonistas da história do

¹ Editado originalmente em francês *Histoire des Castrats* (1989) e posteriormente traduzido para o inglês sob o título *The World of the Castrati* (1998), para o português com uma versão brasileira (1993) e ainda uma versão portuguesa (2008).

canto, apresentando de forma genérica, mas bem fundamentada, esta temática cujas especificidades foram sendo dispersas nas publicações mais recentes. Nesta mesma linha de pesquisa, menciono ainda os trabalhos de autores como John Rosselli (1988), Katherine Bergeron (1996), Jennifer Sowle (2006) e Kathryn Ringrose (2007) que foram norteando minhas leituras.

Através das várias ferramentas de busca disponíveis na internet, fui encontrando muitos artigos e sites que gradativamente foram constituindo a minha biblioteca particular sobre os castrati, ainda sem um maior envolvimento acadêmico. Nessa busca, encontrei um grande número de artigos que abordava a temática dos cantores castrados nas mais variadas áreas do conhecimento como: história, filosofia, sociologia, medicina, literatura, iconografia, teologia e, principalmente, música. Inicialmente, me atraiu muito os artigos na área da iconografia e a representação pictórica desses cantores em seu tempo, pois queria conhecer os rostos desses cantores, muitas vezes designados de “monstros” na literatura do século XVIII.

Depois, adentrei um pouco pelas questões teológicas e fui impelida a conhecer alguns aspectos na área médica.² No âmbito específico da medicina, Hans Fritz reuniu em seu livro - *Kastratengesang, Hormonelle, Konstitutionelle und Pädagogische Aspekte* (1994), fatos e opiniões sobre os efeitos da castração no corpo do menino e no do homem adulto e os aspectos hormonais e constituição, tanto pessoal como educativa dessas vozes masculinas no registro agudo, que muito me auxiliou no entendimento das questões fisiológicas ocorridas após a cirurgia dos meninos cantores.³ Já outros autores, como Roger Freitas (2003), Tavares e Carvalho (2008), Magee (1999), Moll e Schultheiss (2009) e

² Antes mesmo de cursar o doutoramento, ministrei algumas palestras sobre os castrati e para responder a curiosidade do público geral sobre a cirurgia em si e outras questões de origem física e hormonal, vi-me obrigada a ler mais sobre os castrati com enfoque na medicina. Essa não é a área de meu interesse particular, e por essa razão não abordo essas questões na tese.

³ A abordagem de Fritz pareceu-me ser mais sistemática que a dos autores anteriores, principalmente devido à organização e ao apoio gráfico de tabelas e diagramas, e pelo elevado número de informações complementares, algumas das quais são muito extensas e bastante detalhadas. O subtítulo *Hormonelle, Konstitutionelle und Pädagogische Aspekte* (hormonais, constitucionais e aspectos educativos) representam três capítulos substanciais com os seguintes temas principais: (1) a história da castração; (2) endocrinologia da castração e (3) o desempenho dos castrati cantando.

Matjaž Matošec (2008) dedicaram-se a uma linha de trabalho mais voltada para a fisiologia dos aspectos hormonais e da formação social do homem adulto.

Dos trabalhos de pesquisa com uma abordagem psicanalítica dos castrati, destaco a frente de pesquisa liderada pelo francês Jean-Michael Vives (2009), que procurou compreender e estudar o porquê da elogiada voz dos castrati, que surgiu na Igreja e conquistou fama na ópera e que foi associada à obscenidade durante o século XVIII e XIX. Ainda nessa linha de pesquisa, o livro *Siren Song*, organizado por Mary Ann Smart (2000), é fruto de uma coletânea de artigos da conferência realizada em 1995 – *Representation of Gender and Sexuality in Opera* – na State University de New York. Lançando mão de uma variedade de abordagens analíticas, foi examinada pelos musicólogos a relação entre os cantores, os compositores e os libretistas no ato da criação de uma ópera, enquanto os críticos literários e estudiosos feministas exploraram os meandros psicológicos na ópera ou na apresentação do corpo e da voz, dentro e fora do palco.

Autores como Richard Somerser-Ward (2004), Naomi André (2006) e John Rosselli (1992) dedicaram-se a uma abordagem mais ampla da ópera, traçando a ascensão da tradição do bel canto a partir da perspectiva das vozes agudas: soprano, mezzo soprano e contralto, tanto nas vozes dos castrati como nas vozes femininas.

Após ler essas publicações, tomei consciência da dimensão e do impacto que os castrati exerceram na vida musical europeia: aproximadamente 230 anos nos palcos europeus e ainda mais tempo no seio da Igreja Católica. Pude constatar também que esse grupo de cantores profissionais dos séculos passados ainda exerce um grande fascínio nos pesquisadores e artistas de hoje, nas diversas áreas do conhecimento, tal como no público em geral.

Quase todos os autores lidos apontavam os castrati como um fenômeno italiano que surgiu em meados de 1550. A argumentação e as fontes apresentadas me pareciam fracas e questionáveis. Assisti, entusiasmada, ao filme *Farinelli - Il Castrato* (1994), mas ao sair do cinema, minha cabeça vagava com mais perguntas e questionamentos históricos: como teriam surgido os primeiros castrati? Onde e por quê?

Os castrati teriam sido de fato um fenômeno exclusivamente italiano? Busquei então mais bibliografia que repondesse às minhas indagações.

As pesquisas realizadas no domínio da investigação musicológica sobre a temática dos castrati, tanto na Europa como na América do Norte, têm sido intensas, principalmente após o lançamento do referido filme. As descobertas mais recentes e estudos aprofundados sobre esses cantores têm contribuído para trazer à luz vários aspectos e esclarecimentos sobre a arte musical dos castrati nas diversas áreas do conhecimento.

Nessa minha busca pela reconstrução do início da história dos castrati, encontrei o livro *Los atributos del Capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España* (2002) do pesquisador espanhol Angel Medina. Esse livro foi revelador para as minhas pesquisas pelo fato de apresentar uma nova visão sobre o fenômeno dos castrati: a origem hispânica do costume da castração com finalidade musical. O autor apresentou novos documentos e fontes, confrontando a origem italiana defendida por autores como Rosselli e Barbier, oferecendo uma rica bibliografia e um novo rumo para minha pesquisa.

Outro musicólogo que vem dedicando especial atenção aos castrati na Espanha é Richard Sherr que, além da produção de artigos, mantém um site que reúne muitas informações acerca dos castrati que trabalharam na Capela Sistina.⁴ A partir da constatação da origem hispânica dos castrati, interessei-me em verificar se houve castrati em Portugal e, nesse momento, percebi que existia um verdadeiro hiato nas pesquisas centradas exclusivamente nessa temática. Como esse grupo de cantores profissionais estava inserido no contexto da música sacra e da ópera, encontrei menções aos castrati, em sua maioria cantores italianos, como complemento ou ilustração de outras pesquisas, mas não como objeto de estudo em si.

Concentrei minha leitura nos trabalhos de pesquisa, então publicados, de Manuel Carlos de Brito, como a tese de doutoramento *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (1989a), que traçou um importante panorama da ópera em Portugal, com referências aos cantores castrados e o livro *Estudos de História da Música em Portugal* (1989b), onde o autor abordou a questão da contratação do castrato Gizziello para a Real

⁴ Disponível em <http://sophia.smith.edu/~rsherr/>

Câmara em 1751. Numa publicação conjunta com David Cranmer (Brito e Cranmer, 1990) intitulada *Crônicas da Vida Musical Portuguesa* na primeira metade do século XIX, é apresentada uma tradução do jornal semanal alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1799-1848), onde encontrei algumas citações sobre as performances dos sopranistas italianos que atuavam na Patriarcal, nos teatros de ópera ou ainda nas apresentações em salões privados da nobreza.

Após conhecer o musicólogo David Cranmer, tive acesso à sua tese (1997), também um importante contributo sobre a ópera em Portugal entre os anos 1793 e 1828, trabalho esse que me possibilitou o melhor entendimento sobre o fim dos teatros de corte e início das atividades musicais no Real Theatro de São Carlos. Vale ainda citar o livro *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio comunicativos* de Mario Vieira de Carvalho (Carvalho 1993), que também dedicou algumas páginas aos castrati. Não posso deixar de mencionar o livro *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade* (Benevides 1883), onde encontrei um capítulo dedicado às “estrelas do *bel canto*”, sopranistas castrados de origem italiana que se apresentaram no referido teatro. Ainda na temática da ópera em Portugal, o brasileiro Paulo Kühn (1998) direccionou a sua pesquisa de doutoramento para os libretos de Gaetano Martinelli e à ópera de corte em Portugal (1769-1795), abordando muitas vezes os castrati, mesmo não sendo o foco principal de sua pesquisa.

Cristina Fernandes é a musicóloga portuguesa que mais recorrentemente fez referências à temática dos castrati, sem ser, contudo, o alvo de sua pesquisa. O seu trabalho norteou o início de minhas buscas nas bibliotecas portuguesas. Na sua tese de doutoramento, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* (2010), a temática dos castrati surgiu mais presente, fortemente respaldada e contextualizada com transcrições de documentos da época. O artigo “La Fortuna del ‘Coro dos Italianos’ della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento” (Fernandes, 2007) é o primeiro e único trabalho que encontrei, até o momento, cuja temática dos castrati em Portugal é o foco central da publicação. Cristina Fernandes abordou a presença dos castrati italianos em Portugal entre 1755 e 1807, período esse em que eles foram contratados pela coroa portuguesa para o Coro dos Italianos.

Na perspectiva de referências historiográficas no século XVIII, encontrei várias referências aos castrati italianos nos diários de viajantes que estiveram em Portugal. Esses diários são hoje um valioso repositório de informações que armazenam em suas páginas o testemunho e inúmeras menções sobre a vida cultural portuguesa e interessantes relatos sobre esses cantores. O Diário de William Beckford em Portugal e Espanha (1834) reproduz as impressões de um jovem aristocrata viajante inglês quando esteve em Lisboa durante os anos de 1787 e 1788. Beckford estabeleceu relações com membros da aristocracia, do clero e com músicos da Patriarcal, escrevendo todas as suas impressões sobre os concertos, cantores e instrumentistas que escutou. Ouviu os castrati da Capela Real quando estes se apresentavam em outras igrejas de Lisboa⁵ e deixou relatos sobre as performances de Ferracuti (Beckford, 2009, p. 56 e 177), Giziello, Cafarelli (Beckford, 2009, p.78) e Totti (Beckford, 2009, p. 10 e 177).

No diário de Laure Junot (Duquesa de Abrantes, 1784-1838), publicado como Recordações de uma estada em Portugal (Abrantes, 2008) encontrei algumas linhas sobre o desempenho musical do castrato Crescentini que ela teve a oportunidade de escutar em concerto. Sobreviveram ainda diários de outros viajantes, que também foram publicados, como o de Arthur William Costigan (1787), James Murphy (1795), Carl Israel Ruders (1798-1802), Heinrich Friedrich Link (1801) e Adrien Balbi (1882), que registraram várias citações das atividades musicais em Portugal e sobre a performance de vários sopranistas castrados.

Após ler, estudar e contruir um panorama geral sobre os castrati em Lisboa, voltei-me para o período da corte portuguesa no Rio de Janeiro. No Brasil, a produção acadêmica sobre a temática em questão também é escassa. Autores como Ayres de Andrade (1967), Cleofe Person de Mattos (1997), Paulo Kühl (1998), Luiz Antonio Giron (2004), André Cardoso (2005 e 2008) e Maurício Monteiro (2008) pesquisaram a produção musical na Capela Real ou na ópera no Rio de Janeiro e mencionaram brevemente a presença dos castrati italianos, à semelhança dos autores portugueses anteriormente referidos, sem ser esse o objeto principal de suas pesquisas.

⁵ Devido a uma série de escândalos e notícias nos jornais ingleses sobre seu comportamento social, Beckford foi impedido de ser apresentado à rainha e de conviver com a corte real portuguesa. Por esse motivo inferi-se que no seu diário não tenha mencionado as cerimônias da Capela Real da Ajuda.

Alberto Pacheco destacou-se como um dos investigadores pioneiros que concentrou a sua pesquisa na prática vocal carioca, tendo publicado o livro *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI* (2009), fruto das pesquisas realizadas no seu doutoramento (2007). A referida obra apresenta um aprofundado estudo sobre os cantores na respectiva Capela Real e de todos os que circularam na cena lírica carioca, homens e mulheres, brasileiros e europeus.

Após a leitura dos livros e teses acima citados, compreendi que os castrati italianos que viveram em Lisboa mereciam uma atenção especial, considerando que, até hoje, ainda não foram alvo de um estudo aprofundado. Nesse momento, despertou-me a vontade de transformar as minhas leituras e pesquisas em um trabalho de cunho acadêmico e concluí que tinha encontrado o meu objeto de pesquisa para um doutoramento: o estudo da atividade musical dos castrati em Portugal e no Brasil. Concluí que uma pesquisa aprofundada sobre esses cantores na corte de Lisboa preencheria uma lacuna historiográfica de um modo globalizante, uma vez que Portugal e Brasil foram protagonistas centrais no processo final de sobrevivência desses cantores.

Desde o início, a curiosidade falou mais alto e queria descobrir quem eram os castrati italianos que autores portugueses, como Brito e Fernandes, mencionavam em seus textos. Em seguida, surgiu um questionamento: se em meados do século XVIII a arte vocal dos castrati já começava a entrar em declínio na maioria das cortes europeias, porque Portugal teria importado e introduzido o “gosto” pelos castrati? Perguntava-me ainda quais teriam sido os motivos pelos quais os castrati italianos aceitaram iniciar um novo itinerário migratório, deslocando-se para Portugal. E após 1810 em diante, por quê alguns desses cantores teriam se arriscado embarcando para um continente distante, como a América Latina, para um país que ainda era uma colônia, como o Brasil? Outro ponto que me intrigava era a questão da incidência da utilização de castrati nos papéis femininos e masculinos nas óperas e, finalmente, como teria sido o perfil dessas vozes: como cantavam.

O meu grande desafio foi encontrar as fontes primárias e nelas buscar as informações que dessem suporte à existência e atuação dos castrati italianos em Portugal e no Brasil. Essas fontes que sustentam este trabalho de investigação fazem parte de um

acervo de grande dimensão, que não está totalmente tratado ou catalogado. O Arquivo da Casa Real na Torre do Tombo, por exemplo, tem em torno de 7.000 caixas e vários livros, a grande maioria sem tratamento catalográfico. No instrumento de descrição documental existente, consta somente o ano de registro dos documentos.

Ao longo de minha busca, tentei encontrar uma lógica na numeração das caixas, se era por ordem alfabética ou cronológica, ou ainda uma ordenação pelos temas, mas não obtive sucesso. Segui os passos de Brito e Fernandes e fui investigando as caixas com a numeração em torno das que eles já haviam pesquisado. Lentamente, novos documentos foram sendo revelados.

Desde o início de minha pesquisa, sentia falta de uma visão histórica e globalizante sobre a prática da castração em si e mais especificamente a castração com finalidade musical. Portanto, optei por dedicar o primeiro capítulo da tese a um enquadramento histórico e ampliação do entendimento sobre as práticas musicais que os castrati protagonizaram na Europa; a utilização da castração com finalidade musical numa visão holística dos castrati nas diversas cortes europeias e particularmente na Pensínsula Ibérica. Esse capítulo tem como objetivo proporcionar uma macro-visão sobre o fenómeno dos castrati abordando linearmente o início, desenvolvimento e fim. Procurei também oferecer uma perspectiva contemporânea analisando como a temática despertou o imaginário dos homens dos séculos XX e XXI, nos diversos segmentos da arte. É, sem dúvida, uma síntese das informações mais atuais que pude recolher sobre a temática.

No início de minha pesquisa, procurei documentos que comprovassem a existência de castrati de origem portuguesa. Como pouquíssimo material foi encontrado, não sendo suficiente para sustentar uma teoria, procurei então investigar uma documentação que me desse suporte para construir uma história das atividades dos castrati italianos nos teatros da corte em Lisboa, no século XVIII. Nesse sentido, foi encontrado muitos documentos. O segundo capítulo aborda, portanto, a introdução da prática vocal e do “gosto” pelos castrati no processo de italianização da prática musical em Portugal, no século XVIII. Levantei cerca de 100 nomes de castrati italianos que trabalharam na corte de Lisboa entre 1752 e 1822, a grande maioria esquecida ou desconhecida pelo meio musical português, assim como pelo meio internacional.

O terceiro capítulo é dedicado aos castrati italianos que migraram para o Brasil, obedecendo às ordens do príncipe regente D. João VI para trabalharem em sua Capela Real, no Rio de Janeiro. Esse capítulo pretende prosseguir o trabalho de pesquisa iniciado por Alberto Pacheco no Brasil, apresentando novas informações e documentação acerca da contratação dos castrati Angelo Tinelli, dos irmãos Marcello e Pasquale Tani, assim como novas conclusões acerca da influência desses cantores no cenário operístico na cidade carioca.

O quarto capítulo constitui-se de duas partes. A primeira mais direcionada para a análise dos libretos (363 no total) que permitiu identificar especialmente os castrati italianos que trabalharam na corte real portuguesa, analisar o equilíbrio das vozes graves e agudas distribuídos entre os personagens e principalmente, verificar e quantificar a incidência desses cantores na representação dos papéis femininos e masculinos. A segunda parte do capítulo tem como objetivo principal ampliar o entendimento sobre a prática vocal dos castrati fornecendo elementos para uma interpretação historicamente informada. Para tal, recorreu-se a uma metodologia validada por Alberto Pacheco (2009) que consiste na análise estatística de obras específicas, tendo este estudo insidido num âmbito de seis óperas, três de David Perez e três de João de Souza Carvalho⁶, que representam dois períodos distintos do desenvolvimento da ópera em Portugal.

O Apêndice I - Cronologia das Óperas é uma listagem que tem como ponto de partida o modelo proposto por Manuel Carlos de Brito (Brito, 1989b, pp. 122-175) que listou as produções de óperas encenadas em Lisboa entre 1717 e 1793. A nova listagem aqui proposta reuniu somente os libretos relativos à montagem das óperas e serenatas nos teatros da corte lisboeta, com o diferencial que esta apresenta o elenco. Esse trabalho alicercou várias conclusões encontradas no capítulo IV. No Apêndice II – Análise Estatística, estão relacionados os gráficos das árias e duetos que foram analisados e nos quais se fundamentam as conclusões sobre o registro vocal dos castrati relacionados no capítulo IV.

⁶ *L'Artaserse* (1754) e *Alessandro nell'Indie* (1755), do compositor David Perez e *L'Angelica* (1778), Everardo II, re di Lituania (1782) e *Adastro re degli Argivi* (1784) de João de Souza Carvalho.

No Anexo, disponibilizei alguns documentos históricos inéditos como os contratos de Angelo Tinelli, Francesco Reali e Pasquale Tani, assim como a certidão de nascimento de Carlo Contucci que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Eu tenho a consciência que explorei apenas uma pequena parte do acervo que está armazenado na Torre do Tombo, assim como das outras várias bibliotecas portuguesas. Existem aspectos históricos ainda por esclarecer, documentos a serem encontrados, mas ficará sempre a dúvida se a documentação foi extraviada, destruída ou se está em alguma caixa esquecida, ainda por abrir.

Com essa tese chego ao fim do meu doutoramento com a certeza que estou pronta para um novo recomeço: “meu fim é meu começo, meu começo é meu fim.”

Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin
Rondeau de Guillaume de Machaut (c.1300 –77)

Capítulo I

Os *castrati* e a implementação de um “gosto”

Os *castrati*⁷ estiveram presentes na vida musical europeia durante aproximadamente 300 anos (1550-1850) nos palcos europeus (Rosselli 1988, p.143) e ainda mais tempo, cerca de 466 anos (1456-1922) no seio da Igreja Católica.⁸ Esse grupo de cantores profissionais exerceu um grande impacto na história da música vocal entre o século XVI e final do século XIX, assim como no desenvolvimento da ópera e na evolução da técnica vocal.

Os *castrati* foram considerados como a elite dos músicos pelo seu alto nível técnico e musical e conquistaram um status social que, até então, nenhum outro grupo de cantores atingira em seu tempo (Feldman, 2007, p. 01). Inspiraram um número considerável de compositores que criaram obras para essas vozes tão especiais que são hoje interpretadas por sopranos ou contratenores, nomeadamente Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Christoph Willibald Glück, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Friderich Händel, Giacomo Meyerbeer, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, David Perez, Niccolò Jommelli, Padre José Maurício Nunes Gracia, entre outros compositores.

A castração foi uma prática utilizada desde o período mais remoto da história social do homem. Acredita-se que foi através do culto da Deusa Cibele⁹, introduzido em Roma por volta de 204 a.C, que a prática da castração tenha sido mais difundida e

⁷ *Castrato(i)*, *evirato(i)*, *capón*, *caponcillos*, *capado*, *niños*, *miseros*, *tiples*, *falsetistas*, *dessus mués*, *sopranista*, *kastrat*, são alguns dos vocábulos nas diversas línguas utilizados para nomear os *castrati*. Em português a palavra mais apropriada é *castrado*, mas no âmbito da música é comumente utilizada a expressão italiana *castrato(i)*, na qual fundamento a utilização ao longo desse trabalho, salvo quando existe referência à designação espanhola, quando então os cantores são nomeados de *capón/caponados*.

⁸ O *castrato* Johannes de Ponte é uns dos primeiros que tem-se registro de contratação em 1456 na capela papal. Já o último *castrato* que trabalhou no Vaticano foi Alessandro Moreschi que faleceu em 1922.

⁹ Cibele foi uma deusa originária da Frígia. Designada como "Mãe dos Deuses" ou Deusa mãe, simbolizava a fertilidade da natureza. O seu culto iniciou-se na região da Ásia Menor e espalhou-se por diversos territórios da Grécia Antiga e depois Roma.

intensificada na Europa. Em território europeu, os motivos e as técnicas utilizadas para tal ato poderiam variar de uma sociedade para outra, mas em linhas gerais, homens e crianças foram castrados segundo cinco grandes vertentes: questões judiciais (punição), recomendações médicas, motivação religiosa, motivação pessoal ou profissional e motivação musical.

No âmbito judicial, a castração como forma de castigo talvez seja a mais antiga. Foi praticada principalmente no contexto de vingança e punição para o adultério ou um grande crime que transgredisse a ordem social. Era ainda utilizada para humilhar e torturar prisioneiros capturados em guerra ou como demonstração de poder (Barbier 1993, p. 07; Frosch 2006, p. 595; Ringrose 2007, p.497).

Na medicina, a cirurgia era recomendada, na maioria dos casos, como terapia curativa ou preventiva. O físico espanhol Juan Huarte y Navarro (c.1530-1592) encontrou nos tratados medievais de medicina a confirmação dos benefícios terapêuticos da castração contra doenças como a lepra, a hérnia, a epilepsia, a gota e certas doenças inflamatórias (Barbier, 1993, p. 07; Feldman, 2007, p.10; Frosch, 2006, p. 595; Gerbino, 2004, p. 349; Ringrose, 2007, p. 18). Durante todo o século XVI, foi muito difundida a cura da hérnia por meio da castração.

A prática da castração esteve muito presente na mitologia egípcia, associada a uma forma de garantir benefícios desejados, como obter uma graça específica, assegurar prosperidade e fertilidade. Acreditava-se que os deuses interferiam diretamente nos assuntos humanos e que era necessário acalmá-los por meio de sacrifícios. O senso comum do homem da Antiguidade era que através da doação de um órgão, o da procriação, se obteria uma graça maior ou as tentações e as forças negativas seriam controladas. Acreditava-se que a castração era um meio de fertilizar a deusa da terra – Gaia – que dava vida a todos (Ringrose, 2007, p. 495).

Na antiguidade, ser um homem castrado ou eunuco poderia significar uma vantagem no caminho ao poder (Sowle, 2006, p. 07). De um modo geral, os escravos eunucos recebiam excelente educação e se tornavam exímios professores e educadores com conhecimento em medicina e astrologia. Muitos se tornaram grandes guerreiros, políticos e conquistaram altos postos exercendo um papel atuante na política do império:

somente o trono e alguns poucos postos como a prefeitura da cidade eram-lhes proibitivos (Scholz 2001, p. IX; Ruciman 1961, p.158-159). No Império Bizantino para que um rapaz tivesse realmente êxito na vida poderia ser sensato que o pai mandasse castrá-lo (Ruciman, 1961, p.158; Moran, 2002, p. 100).

A grande vantagem dos eunucos era sua incapacidade de procriar, o que significava que nunca seriam impulsionados por ambições de seus filhos. Isolados de suas famílias, que nunca poderiam entrar no palácio, eles se dedicavam ao imperador como a família que nunca teriam. Por estas razões, eles pareciam mais confiáveis em assuntos de Estado [...] ¹⁰ (Abbott 1999, apud Sowle, 2006, p.08). ¹¹

Ao longo da história do Império Bizantino até a queda de Constantinopla, nos períodos conturbados e de transição entre um imperador e outro, cabia aos eunucos manterem a engrenagem administrativa e política do império em funcionamento, pois eram eles que controlavam toda a burocrática (Moran 2002, p.100; Ruciman 1961, p.169). A significação dos eunucos na vida bizantina era a de que davam ao império uma classe dirigente na qual o imperador poderia confiar (Ruciman 1961, p.158).

Não se pode, contudo, especificar quando exatamente a prática da castração foi utilizada com finalidade exclusivamente musical ou quando se começou a utilizar a voz aguda dos homens castrados. A tradição no emprego das vozes masculinas no cerimonial religioso nos remete aos primórdios da história da própria Igreja e do desenvolvimento da música religiosa que, inicialmente, não se utilizava de instrumentos e contava exclusivamente com as vozes masculinas como solistas e no coro (Scholz, 2001, p. 272).

De acordo com o musicólogo Kenneth Levy, existe hoje cerca de 1.200 a 1.500 manuscritos com notação musical do repertório sacro em Bizâncio ¹², produzidos entre os

¹⁰ "The great advantage of eunuchs was their inability to procreate, which meant they would never be driven by ambitions for their children. Isolated from their human families, who could never enter the palace, they could turn to the emperor as the family they would never have. For these reasons, they seemed more trustworthy in affairs of state [...]"

¹¹ Ao longo do trabalho optou-se pela tradução direta de todas as citações colocando a versão original em nota de rodapé para melhor fluência da leitura. Todas as traduções foram realizadas pela autora da tese.

¹² O imperador Constantino, ao se converter ao Cristianismo, transferiu a capital do Império Romano, de Roma para Constantinopla (330 d.C). A base da Igreja do Oriente foram os mosteiros e seus monges, promotores de espiritualidade, conselheiros populares e defensores da ortodoxia. Embora fossem

séculos X e XIV (Dubowchik, 2002, p.277). Através do estudo desse material e da própria notação bizantina, confirmou-se que o número de cantores castrados, em geral monges, deveria ser grande. As partituras revelam o uso dos modos autênticos e plagais, assim como solos ricamente ornamentados na região do que hoje designamos de soprano coloratura, e que na época, somente um castrato teria capacidade de cantar¹³ (Moran 2002, p.109; Scholz 2001, p.273). As peças mais ornamentadas faziam parte de um repertório específico da liturgia e estavam reunidas num livro intitulado Asmatikon, geralmente composto em notação neumática, apresentando floreios vocalizados sobre um tema em valores longos.

O primeiro eunuco que exerceu influência formativa sobre a cultura musical na capital bizantina foi o mestre cantor Brison que esteve a serviço da imperatriz Elia Eudóxia entre os séculos IV e V (Moran, 2002, p.100). De acordo com o historiador da Igreja, Sócrates (380 -?), Brison foi o responsável pela organização do hino noturno cantado durante o patriarcado de João Crisóstomo. Ao mestre cantor Brison pode ser creditado também o estabelecimento das duas pedras fundamentais que influenciaram o desenvolvimento da cultura musical em Constantinopla: a antifonia entre dois coros de cantores e do uso de castrati na corte e nas igrejas (Moran, 2002, pp.100-101). Após Brison, o próximo cantor identificado foi Euthymius Casnes e suas atividades foram relacionadas ao período do patriarcado de Theophylactus, nos anos de 933 e 956 (Moran, 2002, p.102).

Outra fonte de referência é o tratado em defesa do Eunuco, escrito pelo tutor do imperador Constatine Porphyrogenitus (905-959), Theodore Balsamon, provavelmente eunuco, onde buscou defender os eunucos e registrou a utilização dos mesmos como cantores. Nesse tratado destaca-se a nota que cita quando o eunuco Manuel chegou à Smolensk, em 1137, com a finalidade de cantar (Heriot, 1956, p.10). Outro forte indício da presença dos castrati na música sacra bizantina foi a fundação, em 1077, do mosteiro de

subordinados à autoridade do patriarca de Constantinopla, os mosteiros eram centros religiosos autossuficientes, organizados em grandes latifúndios.

¹³ Os falsetistas não possuíam uma técnica vocal muito desenvolvida. A extensão vocal era pequena, se fixava na região do contralto ou meio-soprano.

Panoiktirmon, no Monte Athos, dedicado a acolher exclusivamente monges eunucos e homens livres da paixão, segundo a descrição do historiador grego Michael Attaleiates (século XI).

Muitos fundadores dos vários mosteiros alegavam o poder do canto, da salmodia, que deixava a mente focada somente em questões espirituais e afastada das tentações mundanas. Essa noção de cantar com os anjos e transcender a condição humana é fundamental para a compreensão do pensamento religioso da música bizantina. Por essa razão, o canto não poderia ser alterado e deveria ser cantado de forma apropriada e correta. Para alcançar tal meta foi preciso criar organização e disciplina para os cantores e o coro, dando origem a escolas e documentos regularizadores. Considerando que, para os bizantinos, o canto monástico não era um entretenimento musical e sim um exercício espiritual, cada mosteiro treinava e possuía seu próprio grupo de cantores e não era costume convidar ou realizar qualquer espécie de intercâmbio com outros cantores (Dubowchik, 2002, p. 282).

A reviravolta política na quarta Cruzada (1202-1204)¹⁴, trouxe consigo a destruição da organização musical da Basílica de Hagia Sophia, uma vez que os conquistadores introduziram o rito latino. O repertório antigo transmitido, em grande parte oralmente, pelos cantores eunucos pôde ser preservado apenas em postos bizantinos avançados como as cidades gregas de Thessaloniki, Epiros Monte Athos; na Turquia, nas cidades de Nicéia e Trapezunt ou nos mosteiros no sul da Itália (Moran, 2002, p. 108).¹⁵

Neil Moran defendeu que um grupo de eunucos que cantava as vozes agudas da liturgia em Bizâncio teria migrado para o sul da Itália (Moran, 2002, pp. 99-112). Já Giorgio Appolonia afirmou que o processo de migração na Idade Média desses cantores castrados deu-se no eixo Bizâncio-Ravena-Roma (Appolonia, 1998, p. 166). Christian Gaumy argumentou que o surgimento dos castrati na Península Ibérica passou pela

¹⁴ Nesse episódio os cruzados tomaram e saquearam Constantinopla e estabeleceram o Estado Cruzado, que ficou conhecido como Império Latino, também chamado de Império da România, substituindo o imperador grego ortodoxo por um imperador católico: Balduíno I.

¹⁵ Maiores informações consultar o artigo Neil Moran (2002). “Byzantine castrati Plainsong and Medieval Music.”

mediação do mundo mulçumano (Appolonia, 1998, p.166) e Tarazona também compartilhou dessa teoria, afirmando que já existia uma tradição de cantores castrados na Península Ibérica desde a Idade Média nos círculos moçárabes de Toledo e em outras partes de Castela (Tarazona, 1998, p. 646).

Em relação à existência dos castrati no contexto musical europeu, mesmo com os vários trabalhos de pesquisa em andamento, a maioria dos autores ainda insiste na afirmação de que os castrati tiveram sua origem na Itália em meados do século XVI, como escreveu John Roselli: “Parece não haver evidência de cantores castrados na Europa ocidental antes de 1550”¹⁶ (Rosselli, 1988, p. 146). Patrick Barbier, em 1993, apresentou um novo ponto de vista afirmando que “[...] através da Espanha é que tudo viria a acontecer no plano musical” (Barbier, 1993, p.07), mas não desenvolveu esta afirmação. Da mesma forma, os autores contemporâneos como Cappelletto, Scholz, Frosch, Melicow, Rogers, entre outros, que comentaram brevemente em seus textos sobre a existência de cantores castrados espanhóis, não referiram-se sobre como e quando teria surgido essa prática no seio das igrejas espanholas.

Considerando que a Espanha já exportaria bons cantores no século XVI, pode-se concluir que existiam cirurgões, escolas, uma estrutura para a educação e preparação para essas vozes fortemente desejadas. Andrés Ruiz Tarazona, num breve artigo, abordou frontalmente essa questão do início da prática vocal dos castrati:

[...] os cantores castrados, que já tinham uma tradição na Península Ibérica desde a Idade Média nos círculos moçárabes de Toledo e outras partes de Castela, alcançaram um posto de destaque nas capelas das igrejas espanholas¹⁷ (Tarazona1, 1998, p. 646).

Andrés Ruiz Tarazona não desenvolveu mais profundamente essa questão. Coube então ao pesquisador espanhol Angel Medina (2002) apresentar e explorar mais exaustivamente essa questão da origem hispânica do costume da castração com finalidade musical apresentando novas fontes e exaustiva bibliografia.

¹⁶ “There seems to be no evidence of castrati singers in Western Europe before the 1550s”.

¹⁷ “[...] los cantores capones, que ya tenían una tradición en la Península Ibérica desde la Edad Media en los círculos mozárabes de Toledo y de otros puntos de Castilla, alcanzaron un puesto destacado en las capillas de los templos españoles.”

1.1 - Início da prática vocal dos caponados na Espanha¹⁸

O final do século XV e início do século XVI é um período comumente descrito pelos historiadores como a época das “novas monarquias” na Europa, uma época em que monarcas buscavam consolidar o poder de seus reinos (Elliott, 2005, p. 41). Seguindo os ideais de seu tempo, certamente a criação de um Estado unificado e centralizado sob o controle real era o grande objetivo do governo espanhol.

A política adotada pela coroa espanhola sob o reinado dos Reis católicos conseguiu elevar a Espanha a uma esfera de respeito, grandeza e colocá-la no centro do poder político europeu, alcançando uma hegemonia militar e política (Chase, 1959, p. 16). O momento de expansão máxima e consolidação da política do Estado coincidem com o período conhecido como *Siglo d'oro* da música espanhola e da sua forte influência, principalmente na Itália (Subirá, 1978, pp. 521-522).

No âmbito da literatura, existem referências aos castrados antes de 1500. Por exemplo, o poeta valenciano Juan Fernández de Heredia (1480-1549) foi o autor do poema “A un cantor capado que servia a una Dama” que embora se desconheça a data exata de seus versos, a importância dessa poesia para a musicologia é o fato de ser um registro que documenta uma prática musical e sugere que a temática do cantor castrado não era estranha aos leitores da época.

Muy alto quereis cantar,
por alta voz que tengáis,
tan alto punto tomáis
que no se puede alcançar

[...]

Muito alto quereis cantar
com a voz aguda que tenhais
tão alta nota tomáis
que não se pode alcançar;

[...]

¹⁸ Ao longo desse capítulo, ao invés de utilizar o termo italiano castrato (i), optou-se pelo emprego dos vocábulos mais utilizados nas fontes espanholas dos séculos XV e XVI como capón, capado, caponado, niños, niño cantorico.

Coplas de un tiple cantor
Tal que a todos sobra en fama,
Mas fáltale lo mejor
Para servir una dama

[...]

Mire bien que no me engañe,
Que el cantor enamorado
Que es que cante, si no tañe,
Por lo bajo flautado

Quadras de um soprano cantor
Que a todos sobra em fama
Mas falta-lhe o melhor
Para servir a uma dama

[...]

Olhe bem que eu não me engane
que o cantor enamorado
Que se [ele] canta, mas não tange
Pelo baixo flautado

(Juan Fernández de Heredia, apud Medina, 2001, p. 105-106)

A temática de uma dama apaixonada por um capón aparece com certa frequência na literatura espanhola do século XVI, algumas vezes como uma mera desculpa para enumerar as qualidades negativas de um capón. No poema abaixo, em tom satírico, a mãe pergunta à filha por que está apaixonada pelo capón reconhecendo, contudo, a capacidade de cantar bem do pretendente.

Di, hija? por que te matas
Por amores del capón,
Que tiene grandes lãs patas
Y chiquito El espolón?

Si es, hija, por bien cantar
Más han de ser estimadas
Dos lágrimas bien lloradas
Que todo su gorgear

Diga, filha, por que te matas
por amor de um capado
que tem os pés grandes
E pequeno o esporão?

Se for, filha, pelo fato de bem cantar
Serão mais estimadas
Duas lágrimas bem choradas
Que todo o seu gorgear

(Poeta anônimo, apud Medina, 2001, p. 108)

No teatro, a novela intitulada *El Capón* (1597?) de Francisco Narváez de Velilla é uma obra que não pode deixar de ser mencionada. A obra em si aborda os traços psicológicos dos caponados, fazendo uma crítica à natureza e, nesse caso específico, à condição perversa dos homens castrados (Herrero, 1994, pp. 80-110). A ação central gira em torno dos esforços de reconciliação do Capitão Montalvo com a Igreja e a tentativa de recuperar o dinheiro que lhe fora roubado por um galego. A quarta parte da novela é aquela que mais aborda a questão do capón.

Passando para a esfera religiosa, em meados do século XV as catedrais espanholas e mosteiros sofreram reformas no âmbito musical. A estrutura hierárquica musical previa um Mestre de Capela, figura central que organizava as atividades musicais, organista e cantores. Em relação ao canto estabeleceu-se que os cantores seriam agrupados em quatro grandes regiões sonoras: baixos, tenores, altos e tiples ¹⁹ (Medina, 2001, p. 41), formando a base do quarteto vocal.

A partir dessa organização interna, a polifonia vocal religiosa ibérica começou a ganhar uma maior dimensão e necessitava de cantores masculinos para executar as vozes agudas, com uma extensão vocal mais ampla e com maior domínio técnico. Como a Igreja Católica não admitia a presença das mulheres no serviço religioso, pois não permitia que pregassem ou que cantassem no coro da igreja, a solução inicialmente encontrada foi a utilização das vozes masculinas, como as vozes dos falsetistas²⁰ e as dos meninos: niños enteros ou caponados.

O desenvolvimento da arte musical, mais particularmente o da polifonia, uniu os cantores numa autêntica escola e centro de desenvolvimento musical. Dentro dessa organização, as vozes de soprano e contralto infantis se tornaram uma peça fundamental para a grandeza e qualidade de desempenho do canto litúrgico nas dioceses espanholas.

Os niños enteros levavam cerca de seis anos para serem educados e treinados e quando começavam a apresentar um bom desenvolvimento vocal, ocorria a mudança de voz e todo o investimento técnico musical era perdido, gerando um problema contínuo para as dioceses na procura de novas vozes agudas (Sowle, 2006, p. 09). Portanto, na busca de uma solução para resolver essa questão vocal, a incorporação das vozes dos meninos castrados foi considerada, na época, como a melhor solução.

¹⁹ O termo tiple ou triple foi muito utilizado na Península Ibérica para designar a voz mais aguda (soprano) de uma peça vocal polifônica. Frei Pablo Nasarre (1650–1730) em sua obra *Escuela de Música según la práctica moderna* (1723 - 1724), explicou que o tiple era uma voz própria dos meninos entre oito a quatorze anos, das mulheres e dos eunucos ocidentais (Marquez, 2008, p. 03).

²⁰ Os falsetistas eram cantores adultos que alcançavam o registro de contralto, meio-soprano e soprano utilizando o registro do falsete (falsetto).

Segundo Angel Medina, ao que tudo indica o maior centro de castração na Espanha foi a região de Navarra. O referido autor justifica essa afirmativa utilizando-se inclusive de ditos populares e fontes literárias, e fez alusão a Francisco Gregorio de Salas que, em seus poemas, reforçou a visão das aptidões castradoras dos homens de Navarra (Medina, 2001, p. 74).

Sempre que possível, os cabidos que possuíam uma rede de informações própria, buscavam diretamente em Navarra cantores castrados, optando pelos cantores com até no máximo 30 anos, fase em que apresentavam melhor desenvolvimento vocal e lhes permitia trabalhar ainda por muitos anos.

Que o Chantre escreva a um tiple de Palencia, que dizem que tem um ali [nessa cidade], que não passando dos trinta anos, venha ser ouvido²¹ (Actas Capitulares. L-131, sesión 05/05/1711, fol. 84v, apud Medina, 2001, p.74).

Ou então, as igrejas elegiam um representante do cabido, que poderia ser um cantor ou um professor, que viajava pelas cidades da Península Ibérica na busca de meninos com um bom potencial vocal.

Para recrutar os “Seises” ou “cantorcicos”, especialmente destinados ao canto, os professores realizavam grandes viagens fora de sua região [...] Devido ao freqüente “vagar” dos professores e dos cantores para as mais remotas capelas e regiões, sabiam muito bem onde havia Seises com “boa voz”. No entanto, a admissão estava reservada ao Cabido [conselho catedralício], através de uma audição para julgar as habilidades: ouvido e voz [...] ²² (Schmitt, 2000, p. 07).

Para ser admitido no colégio ou escola de uma catedral, um jovem cantor deveria se submeter a várias provas, mas a maior exigência era a de possuir uma boa voz e condições para aprendizagem da música. Na primeira prova, *Sufficientia scientiae*,

²¹ “Que el sochantre escriba a Palencia a un tiple que se dice que hay allí para que no pasando de treinta años venga a ser oído.”

²² “Para reclutar a los 'seises' o 'cantorcicos', especialmente destinados al canto, hacían los maestros grandes viajes fuera de su circunspección [...] Debido al frecuente 'vagar' de los maestros y de los cantores por las más apartadas capillas y regiones sabían todos muy bien dónde había seises con 'buenas voces'. Sin embargo, su admisión estaba reservada al cabildo, previa una audición a fin de poder juzgar sobre sus aptitudes: oído y voz [...]”

verificava-se se o jovem tinha algum domínio na escrita e leitura; na segunda prova, *Vita et moribus*, era averiguada a conduta pessoal do menino e a retidão de caráter de seus pais; na terceira, *Puritate sanguinis*, voltava-se para a questão da “pureza do sangue”, para saber se o menino tinha algum antecedente árabe; a quarta e última prova, *Integra salute*, consistia de um exame médico para verificar se o menino tinha alguma enfermidade contagiosa, mutilação grave ou defeito físico ²³ (Martínez, 2007, p. 08).

Após serem submetidos aos exames, podiam ser admitidos os *niños enteros*, aqueles que não eram castrados, e deveriam ter no máximo nove anos e os *niños caponados*, os castrados, que poderiam ser de maior idade, pois tinham a vantagem de não mudar de voz (Schmitt, 2000, p. 10). Uma vez aprovados, os *niños de coro* viviam em internato comunitário e eram criados por um adulto que exercia a função de pai e professor.

A partir do século XVI, a Espanha passou por um período de forte recessão econômica devido à diminuição da mineração nas colônias, ao predomínio comercial inglês e à Guerra da Sucessão Espanhola. Foram anos de fome e escassez para a maioria da população. Por essa razão, mesmo que a vida de um *niño cantor* fosse bastante difícil e dura, deve-se considerar que, se ele conseguisse ter um bom rendimento nos estudos, teria um cargo vitalício. Esse era um dos motivos que movia as famílias a castrarem um filho.

Muitos meninos não aguentavam o rigor do internato e dos estudos e fugiam. Outros tinham a saúde debilitada ou não atingiam um bom desempenho nos estudos e também eram retirados da escola (Brooks, 1988, p. 106). Nos livros de registros encontramos muitas queixas dos mestres de Capela, responsáveis pela educação dos *niños*, principalmente relativas aos problemas de insubordinação que geralmente acabavam em expulsão.

²³ A esse respeito deve ser lembrado que os *cabidos espanhóis* invariavelmente admitiram como coristas e solistas os cantores castrados. Muitas famílias alegavam que a criança havia sido submetida à cirurgia da castração por recomendações médicas. Esse argumento era suficiente para a Igreja Católica que assumiu um posicionamento dúbio: negava e proibia qualquer tipo de mutilação grave, mas por outro lado aceitava abertamente os *caponcillos*.

Tabela 1: Jornada diária dos *ninõs de coro* (Schmitt, 2000, p. 10)

5h30 - abril a outubro 6h30 - outubro a abril	Horário para despertar. Classe de latim
7h30	Café da manhã. Uma vez terminado, caminhavam com o professor de música ao Palácio para cantar no ofício matinal.
9h - 11h	Classe de música com aulas teóricas, aulas práticas, estudo do repertório sacro vocal e aulas de canto.
12 horas	Almoço.
13h -15h	Siesta (pausa), momento de recolhimento;
15h -16h	Aula para os que necessitavam melhorar o latim ou redação.
16h - 19h	Classe de música para exercitar o contraponto ou estudar os madrigais.
19h - 20h	Continuação da aula de música da parte da manhã, enquanto o professor corrigia os exercícios.
20h	Jantar
21h	Ida ao oratório com o Reitor para rezar o rosário.
22h	Horário de recolher, dormir.

Especificamente na Espanha, através dos vários estudos existentes, verificou-se e concluiu-se que os meninos eram recebidos, educados e empregados em várias tarefas no âmbito interno e organizacional das Catedrais. Quando esses meninos atingiam a fase adulta, as igrejas possuíam um corpo eclesiástico altamente preparado e com um nível musical de excelência. Bernadette Nelson apresenta quatro divisões nos grupos de meninos: Cantorcicos – meninos cantores; Mozos de Capilla – meninos que auxiliavam na preparação do altar; Mozos de Oratorio – meninos que auxiliavam no oratório do rei e serviam à sua mesa nos jantares públicos; Mozo de Limosna – meninos responsáveis em recolher as sobras de pão para doar aos pobres e necessitados (Nelson, 2000, p. 171).

Além desses quatro grupos, é pertinente incluir os Seises de Sevilla que foi mais um grupo de meninos que, além de cantar, realizavam uma dança sagrada²⁴ diante do Santíssimo nos períodos de Corpus Christi, Festa da Imaculada Conceição e Carnaval. Efetivamente a palavra seises é o plural vulgarizado de “seis” que por sua vez é uma

²⁴ Curiosamente a dança foi condenada pelo Cristianismo, desde muito cedo, como um perigo para a moral cristã. Em 524, o Conselho de Lérida mencionou essa proibição referindo-se especialmente a Espanha, mas não surtiu muito efeito. Quando os primeiros cristãos aceitaram a música como manifestação legítima do culto, os monges da província eclesiástica de Sevilha desenvolveram o hábito de entoar os Salmos movimentando os pés alternadamente enquanto cantavam (Trend, 1921, p.18).

abreviação da frase los seis niños cantores²⁵, quantidade de cantores delimitada por Bula Papal, mas evidências demonstram que as coreografias utilizavam mais de seis dançarinos (Trend, 1921, p. 20).

A primeira evidência da dança dos Seises data do ano de 1508, com o registro do pagamento de Cantorcillos que cantaram e dançaram na procissão de Corpus Christi (Trend, 1921, p.19). Inicialmente esses meninos faziam parte do coro polifônico cantando nas vozes superiores, sendo que alguns começaram também a dançar nos autos e nas festas de Natal e Páscoa, sob o olhar vigilante do mestre de capela Francisco Guerrero (1517-1599). Nem sempre os registros especificam claramente a condição física do menino cantor, porém, nem todo menino que cantava no coro a voz aguda era castrado. Por outro lado, os cabidos das igrejas com maior poder aquisitivo preferiam meninos castrados geralmente nomeados capón, caponcitos ou caponcillos.

Desses cinco grupos, os que têm relação direta com o objeto de pesquisa são os Cantorcicos e os Seises. Inicialmente, as fontes históricas como livros de contas, atas ou registros escolares nomeavam esses meninos cantores como niños de coro, muchachos ou mozos de coro (Brooks, 1988, p. 109). Em 1505 foi encontrado pela primeira vez o vocábulo cantorcillos ou cantorcicos para os meninos que cantavam as vozes agudas da polifonia (Brooks, 1988, p. 115).

Durante o século XVI, constatou-se que os meninos do coro começaram a viver sob a tutela do maestro de capilla (mestre de capela) em uma casa ao lado da catedral. Verificou-se que essas crianças se beneficiaram mais tecnicamente e eram dotadas de um conhecimento musical mais sólido. Uma das mais antigas escolas do reino de León, situada em Tarragona e fundada em 1187 sob o nome de Scolas de Salms i Cant, registrou em 1525 a substituição do chantre (dirigente do coro) pelo mestre de capela no ensino e preparo dos meninos de coro (Martínez, 2007, p. 03).

²⁵ Essa prática foi preservada e é repetida todos os anos na catedral de Sevilha. Na atualidade são em número de dez os meninos que dançam diante do Santíssimo. Sugestões de links: <http://youtu.be/wnxmWSf-OPs> e http://youtu.be/r2kUVVhkK_Q

A partir de então, essa prática foi se difundindo para as outras dioceses como, por exemplo, as de Vich, Urgel, Solsona ou Barcelona, onde eram constantes as escolas de canto para meninos em suas catedrais. Na arquidiocese de Zaragoza, a catedral de Pamplona, Calahorra, Huesca, Tarazona, que no século XIV são mencionadas como as metrópoles eclesiásticas, também mantinham as suas antigas escolas medievais de canto litúrgico sob a direção do mestre de capela. Talvez a que superasse todas elas fosse a Sé de Zaragoza, famosa também pela história do menino de coro Dominguito del Val, que faleceu em cerca de 1250.²⁶

Nas outras dioceses como Salamanca, Zamora, Ávila, Ciudad del Rodrigo (Cidade Rodrigo), Plasencia, Badajoz e Coria, encontramos a presença dos meninos de coro e escolas formativas como Colegio de Niños de Coro. Os cabildos das catedrais de Málaga, Sevilha, Cádiz e Granada também fundaram, com certo atraso, suas escolas de música. A catedral de Málaga delimitou em seus estatutos de 1492 as obrigações relativas ao ensino do niños de coro e, cem anos mais tarde, advertiu que essa responsabilidade cabia ao Maestro de Capela.

A catedral de Sevilha, que conheceu um florescimento musical na época do rei Alfonso X, o sábio (1221-1284), e de seu filho Sancho IV (1257/58? - 1295), contava com um colégio fundado pelo músico Fernando de Contreras, dedicado ao ensino de literatura e música para crianças. Em 1631, através da bula papal de Urbano VIII, foi criado o Colegio de San Isidoro, com quarenta alunos, voltado exclusivamente para o ensino de música. Pedro y Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Cabezón ou Fernando de Contreras, Castillejo ou Juan Navarro foram alguns dos músicos e compositores que passaram pelo coro da catedral e estudaram no referido colégio. O Colegio de San Isidoro manteve-se em funcionamento até 1960.

²⁶ São Dominguito del Val (morreu c. 1250) foi um menino de coro e suposta vítima de um assassinato pelos judeus em Zaragoza. Segundo a história, os judeus conspiraram para matar todos os cristãos da cidade e o ritual exigia um coração cristão. Eles capturaram Dominguito na sexta-feira santa e ritualmente mataram-o através da crucificação. Por razões pouco claras, o criminoso parou numa igreja e foi encontrado com o coração do menino. Ele confessou e todos os judeus de Zaragoza foram executados como punição ao assassinato do menino. Existe pouca evidência histórica sobre Dominguito lado as várias histórias e lendas criadas em torno dele, dificultando determinar o que de fato foi verdadeiro ou ficcional. O dia de São Dominguito não está incluído no calendário oficial Católico Romano. No entanto, ainda há uma capela dedicada a ele na catedral de Zaragoza. Dominguito del Val é considerado o santo padroeiro dos acólitos e coroinhas.

A existência de vários centros de formação musical para os meninos, desde o século XII, e a criação do Colegio de Infantes para niños nos séculos XVI, demonstram que nas diversas dioceses espanholas havia uma preocupação e consciência por partes dos cabidos da necessidade de preparação intelectual, técnico musical e humana desses meninos que foram figuras centrais no culto e na música das catedrais espanholas.

A procura de cantores com vozes agudas para realizar a voz do soprano, foi uma tônica geral nas catedrais espanholas. Nos registros de várias igrejas encontramos relatos da dificuldade em se encontrar bons tiples. No caso específico das Catedrais menos abastadas, como a de Zamora, que não contava com um grande recurso econômico, a dificuldade era ainda maior.

Os volumes manuscritos da Biblioteca da Catedral de Burgos registraram de forma continuada o grande interesse da catedral em contratar um niño caponado. Em sua maioria, descreviam se eram cantores castrados (caponados) ou não. O primeiro volume que apresenta informações concretas sobre os caponados data de 1490 a 1514, e pode-se observar a seguinte anotação: “[...] o qual mandarem lembrar daqui a diante, e que o vigário nomeará um moço capado, que tem boa voz, para moço de coro” ²⁷(E-Bua, Registro 26, folio 766, 07/05/1506).

Geralmente as igrejas preferiam aceitar crianças maiores de oito pois queriam ter certeza acerca do rendimento musical dos pequenos cantores. Desta forma, o cantor acima citado, se foi contratado com cerca de doze anos, ainda muito jovem, significa que nasceu em torno de 1494 e provavelmente foi castrado em torno de 1502, com oito anos.

Nos outros volumes que se seguem também foram encontradas referências sobre castrati espanhóis, nomeados também como tiple.

[...] Que falem com o cantor Jóan García e que lhe deem a instrução que for necessária para trazer um tiple capado que está em Valladolid ²⁸ (E-Bua, registro 48, folio 354v, 28/03/1547).

²⁷ “[...] Lo cual todo mandaron guardar de aqui adelante, e que tomen um mozo tresado, que nombrará el provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro.”

²⁸ “[...] que hablen a Jóan García, cantor, e le den la instrucción que les pareciere para traer um tiple capón que está em Valladolid...”

Neste dia Martím Mingado, cantor tiple, pediu por favor para àqueles senhores que lhe dessem licença para ir à sua terra, porque um tio seu, moribundo, o mandou chamar [...]”²⁹ (E-Bua, registro 48, folio 418v, 27/03/1547).

Neste dia o dirigente do coro, Francisco de Gobantes, responsável pelas rações, entrou no cabildo e disse aos ditos senhores, que traziam um rapaz capado de boa voz, para moço de coro desta igreja [...]”³⁰ (E-Bua, registro 49, folio 23v, 04/03/1550).

O primeiro dicionário de terminologia musical escrito em castelhano define o cantor castrado da seguinte forma: “Músico que em sua infância foi privado dos órgãos da procriação para conservar a voz aguda, que canta a parte chamada de *Tiple*”³¹ (Dicionário de Música, Sevilha, 1818 apud Medina, 2001, p.44). Ainda é bastante complicado inferir se dentre todos os niños (meninos de coro, os tiple, os contraltos ou o grupo dos Seises) que estavam ao serviço da capela de música, eram ou não meninos castrados. A presença dos castrati nas catedrais é hoje um tema mais que confirmado, mas dentre tantos nomes nos livros de registro não é possível saber com exatidão que porcentagem os caponados representavam sobre o total dos meninos e cantores adultos de uma determinada capela.

Muitas vezes, os livros de registro das catedrais, ao citar um cantor, o descreve como capón ou caponado, não deixando dúvidas quanto à sua condição. Mas várias vezes também outros cantores são descritos sem indicação clara se são castrados ou não. Mas, considerando a preferência dos cabildos por tiple capones e a dificuldade em encontrá-los e contratá-los, conclui-se que os cantores elogiados pela sua qualidade vocal, longevidade e pelos altos salários, pertenciam à categoria dos castrati.

Angel Medina, que estudou profundamente a história dos castrati na Espanha, defendeu que num coro com quatro integrantes na voz de soprano, normalmente um ou dois seriam caponados, sendo menos frequente três e dificilmente quatro. Em termos de porcentagem, Medina formulou que entre vinte e cinco a cinquenta por cento dos tiple, de

²⁹ “[...] Este día Martím Mingado, tiple cantor, pidió por merced a los dichos señores para ir a su tierra le diesen licencia, por cuanto um tío suyo está malo para morir e le invía a llamar [...]”

³⁰ “[...] Este día el chantre Francisco de Gobantes, racionero, entró em cabildo e dijo a los dichos señores que um mocho capado de buena voz traían para mozo de coro desta iglesia [...]”

³¹ “Músico que se ha privado en su infancia de los órganos de la generación para conservale la voz aguda que canta la parte llamada Tiple.”

uma catedral média espanhola no século XVII, eram castrati. Naturalmente que em tempo de crise ou em um centro religioso com menor poder econômico, esse percentual era diferenciado (Medina, 2001, p. 83).

Essa ambivalência do termo tiple sem dúvida dificulta muito a pesquisa histórica. Nos séculos XVI e XVII na Península Ibérica, pode-se assumir a premissa de que todo cantor tiple não era necessariamente um cantor castrado, mas um castrato geralmente cantava a voz de soprano e poderia ser chamado também de tiple (soprano).

Essas várias citações tanto em atas, registros escolares, livros de contas e mesmo em poemas e textos teatrais onde os caponados eram figuras centrais, demonstraram a familiaridade da sociedade, tanto da corte como da Igreja, já no início do século XVI, com a questão da prática da castração. É impressionante a antecipação das coroas espanholas no emprego das vozes dos castrati em relação às outras coroas da Europa; é singular a organização interna das igrejas e o fato de, já naquela época, os cabildos possuírem uma estrutura de acolhimento e de ensino para os meninos cantores, se comparamos com outras regiões da Europa, principalmente a Itália, que só viria começar a se estruturar, nesse sentido, depois da segunda metade do século XVI.

Se no século XVI a música das cortes e igrejas espanholas viveu seu período de apogeu musical, no século seguinte começou o período de decadência. Mas, mesmo assim, a presença dos castrati continuou, talvez não de forma tão brilhante como foi na Itália, mas de maneira oculta e contínua no seio da Igreja. Uma exceção à regra foi o castrato italiano Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (1705-1782), conhecido como Farinelli, que atingiu estabilidade, fama e fortuna na corte espanhola.

Após dezessete anos de carreira, cerca de 350 árias cantadas e 70 papéis interpretados, com trinta e dois anos e no auge da fama, Farinelli decidiu se retirar do cenário musical para trabalhar e cantar única e exclusivamente para o rei e a rainha de Espanha. Esse episódio da vida do famoso castrato causou algumas especulações menos fundamentadas da parte de alguns musicólogos. Particularmente, sobre os motivos que levaram Farinelli, no auge da juventude e da fama, abdicar de sua liberdade como artista e optar em tornar-se um criado real. O texto abaixo deixa claro a sua condição na corte espanhola.

O Rei. Eu decidi que Don Carlos Broschi, chamado Farinelo, permaneça em meu real serviço na qualidade de meu criado, servindo somente a mim e a Rainha, minha querida e amada esposa, pela sua singular habilidade e destreza no cantar [...] Dado em San Idefonso a 30 de agosto de 1737 – Eu, o Rei.³² (Cappelletto, 1995, p. 62)

Farinelli chegou a Madrid em 07 de agosto de 1737 com a missão de curar o rei Felipe V (1683-1746), através do canto. Existem vários relatos sobre a eficácia terapêutica da voz de Farinelli sobre a depressão do rei. Fato esse que teve o precedente com Carlos II de Espanha (1661-1700),³³ que também sofreu de depressões profundas e que no final de sua vida foi reconfortado pela voz do castrato Matteo Sassani (1667-1737), conhecido como Matteuccio (Cappelletto, 1995, p. 60).

A terapia musical trouxe bons resultados, e o rei Felipe V aos poucos foi retomando seu equilíbrio mental. Ferdinando VI também sofreu de fobias emotivas e fortes momentos de depressão, e muitas vezes se refugiou na amizade e no canto de Farinelli, assim como seu pai (Bruschi, 1998, p. 29). Quando Carlos III assumiu o trono (1759), decidiu demitir todos os amigos e confidentes do governo antecessor. Desta forma, o famoso e rico castrato Farinelli retornou a Bolonha, na Itália em 1760 (Bruschi, 1998, p.32).

Alguns historiadores apontam a diminuição dos castrati na Espanha por volta de 1760 e o término da tradição em 1828. De fato, em 30 de setembro de 1828 através de uma Ordem Real, os caponados foram excluídos expressamente das vagas de niños cantores. Mas parece que antes dessa ordem, o castrato Manuel Lacasia foi contratado para a Capela Real em 1828 e gozou de longa vida cantando até o ano de sua morte em 1880 (Medina, 2001, p. 58).

Já o castrato Pedro Bonastre Canosa, foi contratado para o posto de soprano na Capela Real em 1840 onde esteve ativo até cerca de 1870. Como a Ordem Real foi

³² “El Rey. Por quanto he resuelto que Don Carlos Broschi, llamado Farinelo, quede em mi real servicio em calidad de criado mio, com dependencia solo de mi y de la Reina, mi muy cara y amada esposa, por su singular habilidad y destreza em El cantar [...] Dado em San Idefonso a 30 de agosto de 1737 – Yo El Rey.”

³³ Os sucessivos casamentos consanguíneos praticados pelos Habsburgos, dada a sua convicção de que deveriam manter o seu sangue puro, produziram tal degenerescência que Carlos acabaria por nascer raquítico, quase louco, impotente e com outras doenças como epilepsia.

promulgada em 1828, Medina argumentou que, ou ele já estava cantando na Capela Real antes dessa data e obteve o posto estável na referida data, ou simplesmente a ordem real não foi cumprida. Manuel Lacasia e Pedro Bonastre Canosa foram os últimos caponados espanhóis, provenientes de uma longa tradição, que começou em 1491 com Johannes de Aragonia³⁴ até a morte de Lacasia em 1880. Foram 389 anos de existência dos castrati na Espanha de dedicação à Igreja e à corte.

³⁴ Segundo Richard Sheer, Johannes é o primeiro castrato espanhol que se tem notícias documentada. Essa questão será abordada no próximo item, 1.2 - Fluxo migratório entre Espanha e Itália

1.2 - Fluxo migratório entre Espanha e Itália

A história dos reinos de Espanha e Itália possui pontos de interseção muito fortes como a presença espanhola no Vaticano através de Roderic Llançol i de Borja,³⁵ futuro Alexandre VI, que foi papa entre 1492 a 1503 e favoreceu a influência espanhola na Itália. A Espanha dependia de Roma no plano religioso, mas politicamente a Sicília, Nápoles e Milão pertenciam à coroa espanhola.³⁶

Considerando o ano da eleição do papa Alexandre VI em 1492, quando se iniciou a “Nação espanhola” em Roma (Sheer 1992, p. 601), foi a partir dessa data, que os espanhóis começaram a ter uma atuação e impacto significativo não somente nas questões administrativas, mas também na prática musical em solo Italiano, principalmente na Capela Sistina³⁷.

No período entre 1530 e 1580 aproximadamente, cerca de trinta espanhóis exerciam plena atividade musical na capela papal ou na vida musical romana. Nessa lista estão incluídos compositores e mestres de capela espanhóis como Cristóbal de Morales (cerca de 1500-1553), que viveu em Roma entre 1535 e 1545, Pedro Ordóñez, clérigo de Palencia que em 1539 ingressou como primeiro cantor da Cappella Giulia e Tomás Luis de Victoria (1548-1611), que foi enviado a Roma em 1565 retornando a Madrid em 1587, músicos estes que desfrutavam, dentro das convenções sociais de sua época, da mais alta reputação em Roma (Chase, 1959, p. 82).

Um dado que é genericamente divulgado, é que presença documentada dos cantores castrados espanhóis no coro papal em Roma teve seu início com Francisco Soto (1534-1619), no ano de 1562. O castrato ficou mais conhecido como Francisco Soto de

³⁵ Em 1455 ele adotou o sobrenome da família de sua mãe italianizando seu nome para Rodrigo Borgia.

³⁶ Carlos I, rei da Espanha, tornou-se rei de Nápoles e da Sicília sob o nome de Carlos IV entre 1516 e 1555, e em 1535 conquistou o título de duque de Milão. (Subira 1978, p. p.521).

³⁷ Em 498 o papa Gelasio I criou a Capela da Basílica de San Pedro, com um pequeno coro. Em 1480, o Papa Sixto IV fundou a Capela Vaticana que Julio II renovaria em 1512 chamando-a de Cappella Giulia. Sucessivos papas introduziram modificações aumentando o número de cantores até que, em 1590, Sixto V fundiu as duas capelas em uma só ficando conhecida como Capilla Sixtina.

Langa, em referência à cidade em que nasceu, e que, em vida, teve sua obra reconhecida (Barbier 1993, p.16; Cappelletto 1995, p.XII; Chase 1959, p.81; Medina 2001, p.51).

Mas os frutos dos estudos e pesquisas realizados por Richard Sheer na Biblioteca do Vaticano nos revelaram referências anteriores de castrati durante o pontificado de Alonso Borgia (1378-1458), que se tornou o papa Calisto III em 1455. Foi identificada a presença de dois cantores castrados espanhóis no coro papal: Antonius Cortit, da diocese de Tortosa que serviu entre 1456 e 1479, e Johannes de Ponte, da diocese de Valencia que trabalhou nos anos de 1456 e 1458 (Sherr, 1992, p. 608), muitas décadas antes da referência tradicionalmente aceita.

Com a morte de Calisto III, a sua sucessão foi assumida pelo seu sobrinho Rodrigo Borgia que se tornou o papa Alexandre VI em 1492. Com alianças firmadas entre o seu papado e a coroa espanhola, auxiliou em muito a consolidação dos cantores espanhóis como um grupo profissional na Capela Giulia e depois Capela Sistina (Sherr, 1992, p. 601). Desse grupo fazia parte o cantor e compositor do Mosteiro de Santa Maria del Olivo, na diocese de Gerona, Johannes de Aragonia [Hillanis, de Yllanes, de Lannis, de Lyanas], que foi contratado entre setembro de 1491 e julho de 1492.

Alfonsus de Troya, que começou sua carreira em Toledo, foi contratado em 1497. Dois anos depois, em 1499, juntaram-se ao coro papal Marturianus Prats e Martinus Scudero, perfazendo o total de quatro espanhóis num coro que contava com vinte integrantes (Sherr, 1992, p.601). Esta referência a esses dois nomes é, outra vez, anterior à data tradicionalmente apontada pelos investigadores para marcar a presença de cantores espanhóis no coro do Vaticano que, supostamente, teve início com Francisco Soto, em meados do século XVI.

Em 1502, Scudero se afastou do coro para assumir o posto de capelão e outros dois cantores espanhóis foram contratados: Alfonsus de Frias e Garsias Salinas. Nesse momento o número subiu para cinco permanecendo assim até cerca de 1512, quando o quantitativo de cantores ibéricos elevou-se mais uma vez, de cinco para nove, a saber: Hillanis, Frias, Salinas, Johannes Palomares, Johannes Scribano, Martinus Prieto, Petrus Perez de Rezola, Martinus de Monteagudo e Ludovicus Forero.

A partir desse momento, 1512, os espanhóis começaram a ter um impacto acentuado no coro papal, não só em sua condição de membros, mas também influenciando as práticas musicais. O poder da coroa espanhola estava representado pelas vozes desses cantores que encarnavam também a alegoria de uma unidade nacional espanhola num país estrangeiro (Sherr, 1992, p. 601).

O italiano Antimo Liberati, um dos cantores da capela papal, deixou alguns escritos teóricos (1662-1663), textos esses que comprovam que a capela papal contratava os castrati espanhóis e como era realizada a respectiva seleção:

[...] começou-se, entretanto, a ser encontrada na Espanha uma quantidade de eunucos e castrati, que foram castrados com o objetivo de conservar a voz falsa e podiam manter-se cantando por muito tempo. Se prestavam a suprir a voz de soprano pela natureza super aguda de suas cordas [vocaís] e os Pontífices, se servindo desse argumento, faziam sempre vir da Espanha eunucos e castrati para o serviço na Capela Pontifícia, mediante, porém, concurso público e exame rigoroso sobre a idoneidade do cantor segundo o preceito das Constituições Apostólicas [...] (Liberati, 1662/63, f.32v; apud Gilberti-Rambotti 1987/88:115).³⁸

Pesquisando os Diários da Capela Sistina (*Diarii Sistini*), Richard Sheer conseguiu fazer um levantamento dos nomes dos cantores de origem hispânica (ver tabela 2). As fontes históricas indicam que eram espanhóis e que cantavam na voz de soprano, mas não mencionam os termos *capón* ou *caponado*. Existe uma possibilidade de que essa voz de soprano fosse cantada por falsetistas ou até mesmo crianças ou jovens, mas acredita-se que existe uma boa probabilidade de que esses cantores fossem de fato castrados.

Com intuito de realizar um levantamento dos castrati espanhóis que migraram para a Itália e foram contratados pelo Vaticano, foram reunidos e confrontados os resultados dos estudos desenvolvidos por Sherr (1992), Medina (2002), Tarazona (1998) e Gerbino (2004).

³⁸ “[...] si cominciarono però a trovare nella Spagna quantità de eunuchi e castrati, i quali eviratisi a tale effetto e com la voce finta conservandosi a cantare molto tempo, prestavano supplire a cantera il soprano per le corde della natura sopracuta: onde i pontefici servendosi di questo comodo fecero sempre venire dalla Spagna gli eunuchi e castrati per servizio della Cappella Pontificia, mediante però Il concorso pubblico ed esame rigoroso sovra la loro idoneità secondo ol precetto delle Costituzioni Apostoliche [...]”

Tabela 2: Cantores espanhóis (sopranos e altos) na Capela Papal, 1456-1590³⁹.

CANTORES	ANOS
Johannes de Ponte*	1456- 1458
Antonius Cortit*	1456- 1479
Johannes de Aragonia*	1492-1517
Alfonsus de Troya*	1497-1505
Marturianus Prats*	1499-1505
Martinus Scudero*	1499-1502
Alfonsus de Frias *	1502-1512
Garsias Salinas *	1502-1512
Juan Palomares *	1503-1520
Juan Scribano*	1503-1520
Pedro Perez de Rezola	1510-1520
Ludovicus Forero*	1511-1520
Martinus de Monteagudo *	1512-1520
Martinus Prieto *	1512-1520
Franciscus [Francisco] de Peñalosa	1517-1521
Leo Raydummel	1517-1522
Antonius Ribera	1520-1523
Blas Nuñez	1529-1563
Bartolome Escobedo	1540-1550
Stefano Toro	1540-1554
Juan Sanchez de Tineo	1540-1555
Domenico Bustamante*	1555-1558
Franciscus [Francisco] Talavera	1555-1564
Franciscus Bustamante*	1558-1565
Ferdinandus [Hernando] Bustamante*	1558-1561
Cristóbal de Oggeda	1558-1570
Pietro Scortecci	1558-1590
Antonius Didacus [Diego] de Villadiego	1561-1565
Franciscus [Francisco] Torres	1562-1571
Franciscus [Francisco] Soto [de Langa]*	1562-1586
Johannes [Juan] Figueroa	1563-1571
Michael [Miguel] Pieramato	1569-1587
Johannes [Juan] Paredes*	1571-1574
Gabriel Carnevale*	1580-1581
Martinus [Martin] de Soto *	1582-1599
Johannes [Juan] de Santos*	1588
Diego [Jacom] Vasquez Spagnoletto*	1588-1610
Disponível em http://sophia.smith.edu/~rsherr/ Acesso 11 jan. 2013	

³⁹ Os nomes marcados por um asterisco indicam que esses cantores eram castrados, já os outros nomes, ainda não se tem certeza absoluta.

Existe ainda bastante diversidade de opinião sobre a identidade desses cantores, cujos nomes eram grafados de várias formas e, normalmente, em uma versão em latim e outra em italiano ou espanhol. Por exemplo, há ainda muitas dúvidas em torno do nome do cantor Jacomo Spagnoletto, cujas fontes deixam claro que ele era castrado: “Jacomo Spagnoletto, eunuco, começou a servir no lugar [posto] de M. Jacopo Brunetto, Francês...” (Diari Sistini, 14, fol 76v; apud Gerbino 2004, p. 318)⁴⁰, contudo Gerbino defendeu a teoria de que Diego Vasquez e Jacomo Spagnoletto eram a mesma pessoa (Gerbino, 2004, p. 318).

Sheer foi mais longe e, tendo como base a documentação do Vaticano, afirmou que Diego Vasquez, Jacomo Vasques e Jacomo Spagnoletto, os três, eram um único cantor, nomeados diferentemente. Já Tarazona acredita que “[...] em 7 de abril de 1653, foi incorporado na capela papal outro castrato espanhol, Juan de Figueroa, mais conhecido pelos italianos como Giacomo Spagnoletto” (Tarazona 1998, p.02). Nenhum outro autor relacionou Figueroa a Spagnoletto e Tarazona não forneceu a fonte de onde retirou tal informação. Quanto à datação, acredita-se que foi um erro de digitação: em lugar de 1653 deveria ler-se 1563. De qualquer modo, foi dada preferência à datação estabelecida por Richard Sherr.

Existe ainda uma evidência de que Martino Soto também era um castrato: “Foi escolhido um soprano castrado, excedente, no mesmo dia, com consenso de todos os cantores, chamado Martino, ao qual lhe será dado o primeiro lugar [posto] que vagar” (Gerbino, 2004, p. 318).⁴¹ Nem sempre os castrati eram cantores excepcionais, mas mesmo assim conquistavam um emprego como foi o caso do castrato espanhol Juan Paredes que foi contratado pela Capela Papal em 1571, apesar de sua voz não ter sido considerada de elevado nível:

Joannes Paredes. Esse é castrato e foi contratado pela necessidade de sopranos.
Não tem muito boa voz; mas se pode aguardar até que compareçam bons

⁴⁰ “Jacomo Spagnoletto, eunuco, ha cominciato a servire in loco di M. Jacopo Brunetto, francese [...]”

⁴¹ “S’è pigliato un soprano castrato sopranumerario nel medesimo giorno con consenso di tutti li cantori chiamato Martino, al quale se li darà il primo loco che vacarà.”

sopranos da Espanha e dar-lhe então uma boa recompensa [...] (Manuscrito do Vaticano, Miscellenea Arm. XI, vol. 93, 152v).⁴²

O exemplo dado pelo Vaticano, assim como em países sobre a sua influência política (Sul da Alemanha), ao empregar os castrati em sua capela, despertou ainda mais o interesse por esse grupo de cantores cada vez mais valorizados. Para a execução da música vocal polifônica religiosa se faziam necessários vários sopranos. Aos poucos, foi sendo desenvolvida uma espécie de rede de informações acerca desses cantores, que queriam mudar de cidade ou que estavam dispostos a deixarem suas residências diante de uma perspectiva de melhor situação financeira (Medina, 2001, p. 62).

Outra via de integração dos castrati espanhóis na Itália foi através das cortes de Ferrara e Mantua, que mantinham estreita relação com a coroa espanhola. Mantua estava sob o poder de Guglielmo Gonzaga, terceiro duque de Mântua (1550-1587), um dos principais mecenas de seu tempo. Parece que o interesse de Gonzaga na aquisição de castrati começou em meados de 1550. Prova desse interesse é a correspondência enviada pelo cardeal Ippolito II d'Este, um dos maiores patronos do século XVI, datada de 09 de novembro de 1555. Nela, o cardeal escreveu que ouviu dizer que Guglielmo Gonzaga estava interessado em contratar castrati e se ofereceu então para enviar dois deles para que o duque pudesse escolher um para si próprio (Sherr, 1992, p. 35).

Em 1565, Guglielmo Gonzaga tinha a seu serviço três castrati e as suas correspondências revelam o seu apreço pelo ao repertório para a voz solo e seu constante interesse por cantores castrados. A predileção do duque pelos castrati pode ser também interpretado, como uma resposta à mudança de estilo que começava a se impor: a música secular começava a dedicar uma maior ênfase sobre o cantor solista, na melodia vocal acompanhada (Sheer, 1992, p.46). O canto solo acompanhado por um instrumento de cordas dedilhadas teve uma longa tradição na Espanha. “Os vihuelistas espanhóis foram os primeiros que inventaram um acompanhamento puramente instrumental para as canções

⁴² “Joannes Paredes. Questo è castrato et fu preso per necessità de soprani. Non ha molto buona voce; si può però tenere fin che compariscano buoni soprani di Spagna, et darli di poi buona recompensa [...]” Disponível em <http://sophia.smith.edu/~rsherr/paredes.htm> Acesso 22 mar. 2011.

monódicas”⁴³ (Querol, 1988 apud Torrente e Rodrigues, 1998, p. 148). Segundo Louise K. Steinf a canção solo acompanhada por um baixo harmonizado já era conhecida e cultivada na Espanha antes mesmo de se tornar uma tradição italiana (Stein, 1987 apud Torrente e Rodrigues, 1998, p. 148).

Os papas também foram grandes mecenas das artes. Clemente VIII, conhecido como o protetor dos artistas, nutria admiração pelas vozes agudas dos castrati, em especial pela voz do castrato italiano Rosini. Foi em seu papado que se deu a admissão oficial dos dois primeiros castrati de origem italiana no coro pontifical: Pietro Paulus Folignati [Petrus Paulus Folignatus Eunuchus] e Girolamo Rosini [Hyeronimus Rosinus Perusinus Eunuchus], em 1599 (Barbier 1993, p. 08; Cappelletto 1996, p. XII; Frosch 2006, p. 595; Sowle 2006, p.61).



Figura 1: Castrato Girolamo Rosini.

Disponível em <http://www.haendel.it/interpreti/old/rosini.htm> Acesso 30 dez. 2012.

A partir dessa data, os cantores castrados italianos começaram a conquistar maior destaque no Vaticano e a presença dos de origem espanhola foi diminuindo até

⁴³ “Los vihuelistas españoles fueron los primeiros em inventar um acompanhamento puramente instrumental para canciones monódicas”

desaparecer por completo. O último castrato espanhol em Roma, de que temos indicação, foi Juan Sanctos que morreu em 1625 (Heriot, 1956, p. 12). Para Antimo Liberati esse foi o início do período de decadência do coro da Capela Pontifícia.

Em seus escritos, Liberati constatou a desordem que reinava na Capela Pontifícia e afirmou que o “caos” foi provocado pela presença dos castrati de origem italiana na voz de soprano. Segundo o autor, até 1660, a voz do soprano era cantada por castrati espanhóis, escolhidos através de um rigoroso exame, extremamente hábeis tecnicamente. No primeiro indício em que começavam a perder as qualidades vocais, retornavam para o seu país de origem, deixando o posto livre para outro cantor mais competente. Já os castrati italianos eram admitidos quase sempre sem prova de entrada e o emprego era vitalício. Se o cantor perdesse a perícia vocal, mais frequentemente devido aos problemas da idade avançada, não poderia ser destituído do cargo (Liberati, 1662/63 apud Gilberti-Rambotti, 1987-88, p. 116).

Como o castrato italiano não poderia ser demitido, Liberati presenciou o aumento geral do número de cantores do coro e o gasto desnecessário com um maior número de cantores na voz do soprano, já que alguns cantores castratdos italianos estavam velhos e não conseguiam mais cantar.

[...] No momento são onze sopranos dos oito que deveriam ser, e ocupam três vagas das vozes naturais e viris e ainda, dos onze, mal se pode escolher três deles que, com voz sofrível, possam ser escutados [...] (Liberati, 1662/63 apud Gilberti-Rambotti, 1987-88, p. 116).⁴⁴

Liberati terminou seu texto decepcionado diante da possibilidade que os castrati italianos tinham de, ao envelhecer, cantar na voz do contralto, geralmente destinada aos falsetistas (contratenor), justificando assim, segundo a visão desse autor, a chegada dos castrati italianos como o início da decadência da prática vocal da Capela Pontifícia.

⁴⁴ “[...] al presente vi sono undici soprani degli otto che devono essere, ed occupano tre paghe delle voci naturali e virili, e nondimeno degli undici malappena se ne possono scegl[i]ere tre di loro che, con voce dilettevole e soffribile, possano esser sentiti [...]”

No quadro abaixo estão representados três castrati italianos que trabalharam para a família Medici⁴⁵: Vincenzo Olivicciani (1647-1726) sentado à esquerda, no centro Antonio Rivani [Ciccolino] e Giulio Maria Cavalletti (1668-1755) à direita.



Figura 2: Três castrati. Pintor Antonio Domenico Gabbiani (1652-1726).
Galleria Palatina, Museo di Strumenti Musicali, cerca de 1687

⁴⁵ O longo do século XVII, não somente o duque Ferdinando II (1610-1670) foi um grande mecenas da música. Seus irmãos o cardeal Gian Carlo (1611-1663), Mattias (1613-1667 governador de Siena) e Leopoldo (1617-1675) mantiveram intensa atividade musical, contratando muitos músicos e cantores.

1.3 - Itália: trajetória dos meninos castrados

A história de um castrato começava quando um maestro di musica distinguia dentre as crianças para as quais lecionava música, um menino com maior aptidão para o canto. O segundo passo era conversar com a família, quase sempre campesina, pobre e com muitos filhos, que geralmente aceitava castrar o filho vislumbrando um futuro mais promissor, o que normalmente acontecia.

A segunda metade do século XVI foi o início de um período de grandes dificuldades financeiras para a Itália: cobrança de impostos pelo governo espanhol, vários anos de más colheitas, epidemias de peste, erupções vulcânicas e guerras que deixaram centenas de milhares de famílias famintas e crianças órfãs, estimulando o grande número de castrações pré-púberes (Barbier 1993, p. 32; Feldman, 2007, p.12).

No contexto social, a estrutura familiar campesina do século XVII era constituída pelo chefe da família, figura masculina, que detinha a autoridade máxima sobre as mulheres e crianças. A mulher e o marido passavam a maior parte do tempo cuidando de suas tarefas rotineiras para a manutenção da família e as crianças ficavam sob os cuidados de uma “guardiã” responsável por sua educação. Os pais raramente estavam com os filhos e demonstração de carinho para com as crianças era vista como perda de autoridade. O fundamental era ensinar aos filhos o respeito pelos pais ao invés de desenvolver uma relação fundamentada no amor (Sowle, 2006, p. 10).

A nobreza também possuía uma estrutura familiar semelhante. Afeto, carinho, amor e compreensão não eram o foco principal da relação entre pais e filhos: o mais importante era a dinastia familiar, a manutenção dos bens familiares. Não havia o costume de partilhar a herança entre os irmãos: o mais velho herdava todos os bens integralmente. Se houvesse mulheres, elas deveriam buscar bons casamentos ou entrar para a vida religiosa; os outros filhos homens poderiam optar pela vida militar; permanecer solteiro vivendo de forma modesta ou entrar para uma ordem religiosa (Sowle, 2006, p.12). Não havia muitas escolhas. “Nessas condições, tornar-se um castrato ou castrar seu próprio

filho não parecia ser uma grande desgraça” (Rosselli, p.50 apud Sowle, 2006, p. 06). Como a prática da castração era ilegal e raríssimas eram as famílias que admitiam abertamente que haviam mandado operar o filho para que ele se tornasse um cantor (Sowle, 2006, p.25).

Era necessário que os pais encontrassem uma desculpa para prestar contas à sociedade local e ao próprio menino quando se tornasse adulto. Na falta de um motivo válido, um laudo médico inocentava a família e o próprio cirurgião diante de todos. Por essa razão, quando perguntados por que sofreram a intervenção cirúrgica, muitos castrati respondiam que fora em decorrência de má formação congênita, ação terapêutica, uma queda do cavalo, uma mordida de animal, um pontapé de um amiguinho, entre outros motivos possíveis (Barbier, 1993, p. 22). Esses eram códigos internos de um grupo social que conviveu com a prática da castração mas que não assumia essa realidade, vivenciando diariamente a hipocrisia e a tensão social entre as leis e a prática.

A castração foi reconhecida oficialmente pela medicina acadêmica, mas a cirurgia em si, na maioria das vezes, não era realizada pelos médicos da época, raros e caros, e sim pelos barbeiros-cirurgiões. Esses barbeiros, além do ofício de cortar cabelos e fazer barba, também atuavam como médicos da população local. Eram homens sem formação acadêmica e quase sempre trabalhavam de forma empírica curando feridas, extirpando dentes e membros ou ainda preparando unguentos (Gerbino, 2004, p. 349).

Entretanto, a operação com finalidade musical parece ter sido relativamente segura, até mesmo porque era uma prática rotineira na época. Os barbeiros-cirurgiões dos grandes centros dominavam bem a navalha, estavam habituados a castrar animais e realizavam a cirurgia com sucesso e, geralmente, com segurança. Com relação aos barbeiros improvisados das aldeias longínquas, a cifra de mortalidade se situava entre 10% e 80%, dependendo logicamente de quem operava e das condições de higiene (Barbier, 1993, p. 10).

Os autores divergem muito quanto ao risco da cirurgia e número de mortes. John Rosselli defendeu que a operação com finalidade musical parece ter sido

relativamente segura, até mesmo porque era uma prática comum na época e a recuperação levava cerca de treze dias ⁴⁶ (Rosselli, 1992, pp. 36-37).

Não temos notícias de mortes causadas por [pela cirurgia da] castração. Devem ter ocorrido, e poderiam não ter sido registradas tendo em vista a frequência em que, na época, se dava o falecimento precoce ou por erro médico. Mas a impressão que se tem é que a operação foi uma rotina (Rosselli, 1992, p. 37). ⁴⁷

Com o surgimento da ópera desenvolveu-se um mercado paralelo, de barbeiros-cirurgiões. Testemunhos da época afirmam que nas principais ruas das cidades italianas existiam lojas onde se castravam crianças. David Silvagni⁴⁸ relatou que viu, numa loja em Roma, uma placa com a seguinte frase: “Aqui se castram os cantores da Capela Papal”⁴⁹ (Barbier, 1993, p.09; Sowle, 2008, p.07). Outras fontes confirmaram que nas barbearias era comum afixarem cartazes com as inscrições: “Aqui se castram os meninos”⁵⁰ (Sowle, 2008, p.07).

Ciente da existência dessas lojas onde meninos eram castrados, o historiador da música na Inglaterra Charles Burney (1726-1814), quando esteve em viagem pela Itália, procurou conhecê-los e só obteve respostas vagas:

Perguntei por toda Itália em que lugar os meninos eram castrados para o canto, mas não consegui qualquer resposta satisfatória. Em Milão, me disseram que havia em Veneza. Em Veneza, que havia em Bolonha, mas em Bolonha o fato foi negado e me mandaram para Nápoles. A cirurgia certamente é contra a lei nessas cidades assim como contra a natureza. Todos os Italianos têm tanta vergonha desse costume, que cada província acusa a outra. (Burney 18/10/1770 apud Scholes, 1959, p. 247).⁵¹

⁴⁶ A castração total ou emasculação representava a retirada de todo o aparelho sexual masculino. Essa cirurgia provocava uma lesão muito grande e o número de mortes era ainda maior. Na cirurgia com finalidade musical não era necessário retirar o pênis. De um modo geral era feita uma incisão na virilha com o objetivo de puxar o cordão espermático e os testículos (Barbier, 1993, p.10).

⁴⁷ “We do not hear of deaths caused by castration. They may have occurred, and may have gone unreported in times when early death, and death through medical error, was common. But the impression one gets is that the operation was a routine one.”

⁴⁸ Não foi encontrada referências sobre ele.

⁴⁹ “Qui se castrano li cantori delle Cappelle Papali”

⁵⁰ “Qui si castrano i ragazzini”

⁵¹ “I enquired throughout Italy at what place boys were chiefly qualified for singing by castration, but I could get no certain intelligence. I was told at Milan that it was at Venice; at Venice, that it was at Bologna; but at

Ao mesmo tempo em que o mercado de trabalho crescia, a procura pelas vozes dos castrati aumentava, existia uma grande tensão social entre a prática da castração e a sua não aceitação tanto pelos dogmas da Igreja quanto pelas leis sociais.

Barbier ressalta uma questão interessante: alguns estabelecimentos haviam se especializado na castração de animais, principalmente cães e gatos, e era comum anunciarem “Aqui se castra barato”.⁵² Os viajantes que muitas vezes não falavam bem o italiano e um tanto impressionados pelas histórias dos castrati, pensavam que os anúncios fizessem menção à castração humana (Barbier, 1993, p.09). Baseados nos registros desses viajantes, alguns pesquisadores acabaram repetindo esses relatos que foram considerados como verdadeiros.

A prática da castração aumentou consideravelmente quando o governo Napolitano concordou que todo camponês que tivesse pelo menos quatro filhos homens, um pudesse ser castrado para o serviço da Igreja (Scholz, 2001, p. 278). Outro incentivo, talvez indireto, para a difusão dos castrati na Itália, foi a promulgação feita em 1588 pelo papa Sisto V quando proibiu as mulheres de atuar nos teatros nos Estados Pontificais. Outro momento marcante na história dos castrati foi quando Clemente VIII (papa entre 1592-1602) autorizou a cirurgia unicamente ad honorem Dei. Foi o momento em que a Igreja reconheceu e autorizou oficialmente a prática da castração.

Mas a cirurgia em si não assegurava o sucesso da qualidade vocal. Se o jovem cantor não alcançasse o resultado esperado, normalmente era encorajado a estudar um instrumento para ser posteriormente contratado pela Igreja ou mais raramente por um mecenas particular para ensinar música ou atuar como instrumentista ou copista. Uma vez contratado pela Igreja significava ter um emprego vitalício, contando inclusive com pensão na aposentadoria. Foram encontrados alguns documentos sobre as deliberações acerca dos castrati que “perdiam” a voz:

Bologna the fact was denied, and I was sent to Napoles. The operation most certainly is against law in all these places, as well as against nature; and all the Italians are so much ashamed of it, that in every province they transfer it to some other.”

⁵² “Qui si castra a buon mercato”.

Observou-se também que certos eunucos, se bem que tenham sido admitidos com boa voz, tornam-se depois, pela mudança da idade ou por doença, incapazes de cantar. Considerando que já estão no Conservatório, a caridade exige que não sejam abandonados; encarregamos por isso os mestres-capela do Conservatório de fazer todo o possível para orientá-los no canto, pondo-os para cantar em voz de contralto, que ele (os mestres) usem de todos os meios para ensiná-los a tocar um instrumento em que consigam êxito e possam assim prover as suas próprias necessidades. Setembro de 1766 (Barbier 1993, p. 47).⁵³

A castração poderia trazer consequências perigosas física e emocionalmente, mas era também eficaz como uma renúncia de algo que poderia justificar a realização de um objetivo maior, conquistando respeito, prosperidade, segurança, proteção e salvação religiosa (Feldman, 2007, p.17).

Os meninos castrados eram provenientes de todas as regiões da Itália. Bolonha era o principal centro onde se realizava a cirurgia, com os melhores barbeiros-cirurgiões, mas é provável que a cirurgia tenha sido praticada em quase toda a Itália, particularmente em Milão, Veneza, Florença, Lucca, Norcia, Roma, Nápoles e Lecce (Barbier 1993, p. 25).

Existiam basicamente duas possibilidades para a formação de um jovem castrato: o estudo privado e dispendioso com um professor particular como Pistochi, Bernacchi, Porpora ou buscar acesso direto na formação musical nos conservatórios. Esta formação musical poderia ser obtida através do apoio de um mecenas que lhe permitiria ascender tanto na *primeria* como na segunda opção.

Os meninos que possuíam uma voz “perfeita” para os padrões da época eram entregues a recrutadores que passavam pelas aldeias, a serviço de príncipes e soberanos que tinham como objetivo a educação e a formação musical. Segundo Barbier os eleitores da Baviera e Saxônia, o rei da Prússia, o duque de Wurtemberg e os czares russos estavam constantemente em busca de músicos italianos (Barbier, 1993, p. 25).

A outra alternativa consistia em buscar uma vaga nos orfanatos/conservatórios. Os meninos ou os pais deveriam escrever uma carta, explicando os motivos

⁵³ O arquivo da Igreja San Pietro a Majella guarda hoje a documentação dos conservatórios de Nápoles, principalmente os quatro volumes intitulados *Conclusioni* de Santa Maria di Loreto. Esta igreja, Santa Maria di Loreto, foi construída em 1537, no período da expansão espanhola quando o vice-rei de Nápoles foi Dom Pedro de Toledo.

e comprovando a falta de recursos. Era importante que a situação do menino parecesse digna de piedade e os pequenos castrati gozavam de vantagens em relação aos outros meninos: eram de fato pobres e representavam uma “mercadoria” de muita procura que não poderia faltar nos conservatórios. Geralmente os castrati eram aceitos com a condição que servissem pelo menos por seis anos (Barbier, 1993, p. 28). Os arquivos do Conservatório de Nápoles ainda guardam as cartas escritas pelas pequenas mãos dos castrati que pediam a sua admissão:

Giovanni Francesco Pellegrino, eunuco, que canta com voz de contralto, muito humilde servidor de Vossa Senhoria Ilustríssima, expõe humildemente como, tendo vindo de Lucca para melhor se aperfeiçoar em música deseja entrar para o Conservatório Real da Pietà dei Turchini ... (Arq. de San Pietro a Majella. XIII. 7. 18.5 apud Barbier, 1993, p.28)

Giuseppe Giuliano de la Terra de la Castelluccia se põe humildemente aos pés de Suas Senhorias Ilustríssimas, e lhes suplica que concedam sua admissão entre os alunos do Conservatório Real de S. Maria di Loreto, sendo eunuco, com voz de soprano, e se compromete a permanecer no Conservatório durante dez anos ... (Arq. de San Pietro a Majella. XIII. 7. 18. 10 apud Barbier, 1993, p.28)

Esses orfanatos tinham como objetivo principal acolher e educar órfãos e crianças deserdadas proporcionando um lar, alimentação e educação literária e religiosa. Mas em meados do século XVII, devido à grande demanda de músicos qualificados para as igrejas, pouco a pouco, os orfanatos foram introduzindo ou ampliando o ensino da música em seus currículos escolares.

Desta forma, essas instituições tornaram-se verdadeiras escolas de música, cujos professores, em sua maioria, eram padres. Posteriormente, essas escolas de ensino musical tornaram-se conservatórios, cujo objetivo principal era conservar, transmitir e aperfeiçoar a tradição musical (Barbier, 1993, p.33; Feldman, 2007, p.19). Existiam orfanatos/conservatórios espalhados por toda a Itália, mas a Nápoles cabia a fama de ser o melhor centro de treinamento, com quatro orfanatos: *Sant’Onofrio*, *Pietà dei Turchini*, Santa Maria di Loreto e Poverini di Gesù Cristo (Barbier, 1993, p.31-32; Sowle, 2006, p.27).

Inicialmente esses conservatórios viviam da caridade e verba que os próprios alunos obtinham em serviços externos, como participação em missas, procissões,

sepultamentos. Uma considerável fonte de renda, que tornou-se uma tradição mantida durante quase dois séculos na Itália, consistia em enviar jovens alunos, inclusive os castrati, vestidos de anjinhos (angioletti) para velar o corpo de crianças falecidas. Era sem dúvida uma boa fonte de renda em tempo de acentuada mortalidade infantil (Heriot, 1956, p. 40; Barbier, 1993, p. 33).

O jovem castrato, após a recuperação da cirurgia, era separado de sua família e, uma vez aceito por um conservatório, ali passaria a sua infância, viveria e receberia a respectiva formação musical (Feldman, 2007, p.19). Os alunos entravam para o conservatório como se entrava para uma instituição religiosa e eram treinados com o objetivo principal de se tornarem, em primeiro lugar, cantores da Igreja. Toda a sua escolaridade era pontuada por exercícios e atividades religiosas e a confissão era semanalmente obrigatória, até à idade de doze anos (Barbier, 1993, p. 36).

Na sua rotina diária na Itália, da qual se pôde obter maiores informações, os meninos acordavam às 4h45 no Verão ou às 6h30 no Inverno e deveriam entoar o *Laudate Pueri Dominum* enquanto se vestiam, se lavavam e faziam a cama. Tomavam o café da manhã e, após assistir a missa, iniciavam seus estudos, dividindo o dia em seções de uma a duas horas quando estudavam canto, cravo, teoria musical, composição, religião e línguas, até às 22h no Inverno, ou no máximo às 23h30 no Verão (Barbier, 1993, p. 41; Feldman, 2007, p.20; Frosch, 2006, p.597; Sowle, 2006, p.28). O comportamento tinha que ser comedido ao longo de todo o dia: silêncio absoluto durante as refeições, que eram seguidas de meia hora de recreio, durante o qual o menino só poderia conversar com os companheiros de dormitório (Barbier, 1993, p.36-37).

Os futuros cantores recebiam um tratamento diferenciado em relação aos outros alunos não castrados. Na época, acreditou-se que o sistema imunológico dos castrati havia ficado comprometido com a cirurgia, por essa razão ganhavam as melhores roupas, ocupavam os quartos mais aquecidos e recebiam uma alimentação reforçada como caldos, ovos e frango (Barbier, 1993, p.39; Feldman, 2007, p. 21; Sowle, 2006, p. 27; Vogelaar, 1998, p.146), medidas essas que talvez explique a longevidade dos castrati: uma grande maioria viveu até cerca de 80 anos e alguns viveram ainda mais.

O padrão da carreira de um castrato variou ao longo do tempo, mas as mudanças foram lentas e relativamente poucas. Ter sido castrado para música implicava um compromisso total com a profissão de cantor, concentrando num rigoroso treinamento durante anos. Em comparação com os outros cantores masculinos, os castrati tinham um início precoce e um período de treinamento ininterrupto na puberdade o que lhes permitia uma vantagem, que residia na possibilidade de desenvolvimento constante, aprofundamento no conhecimento musical e agilidade na técnica vocal.

1.4 - Os *castrati* nas cortes europeias: uma visão holística

A ópera foi uma das artes do entretenimento da sociedade europeia, marcada pela singular preferência pelas vozes agudas e cujo foco central desta manifestação artística eram as vozes dos *castrati*. O diferencial vocal e o físico que lhes proporcionava vantagens em cena ao representar um personagem feminino, esses cantores foram proclamados as primeiras “divas” do canto. Os *castrati* não estavam limitados somente aos papéis femininos e representavam também personagens míticos, deuses, heróis ou reis.

Esses cantores começaram a surgir oficialmente no cenário operístico em torno de 1607, principalmente com a ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi, quando o prólogo e dois papéis femininos foram cantados por *castrati*, dos quais inclui-se o *castrato* Giovanni Gualberto Magli⁵⁴ (Somerset-Ward, 2004, p. 04). Nesse período em diante, os *castrati* foram conquistando os papéis de maior destaque na ópera, ocupando aproximadamente 70% do mercado musical europeu interpretando tanto os personagens femininos como masculinos. Os outros 30% eram divididos entre os tenores e baixos (Krimmer, 2005, p. 1544; Sowle, 2006, p. 33).

Alguns historiadores, como Barbier e Rosselli, afirmaram que a castração com fins musicais foi uma prática essencialmente italiana na medida em que foi desenvolvida naquele país, que construiu uma tradição de barbeiros-cirurgiões especializados na cirurgia e que implantou uma sólida estrutura educativa (Barbier, 1993, p. 145). O mesmo não aconteceu nas cortes da Suécia, Rússia, Alemanha, Inglaterra e Portugal durante os séculos XVII e XVIII. Os monarcas das respectivas cortes, para ouvirem esses cantores, deviam importá-los da Itália, contratando-os para trabalharem em seus teatros e salões.

A temporada de ópera, relativamente curta em certas cidades, permitia que eles se deslocassem frequentemente e aproveitassem os meses livres para obterem novos

⁵⁴ Magli estudou canto com Giulio Caccini antes de se tornar um músico da corte dos Medici em 23 de agosto de 1604. Por muito tempo alguns musicólogos como Hans Redlich atribuíram-lhe a execução do papel principal da ópera *Orfeo* a Magli, mas segundo Carter coube ao tenor Francesco Rasi o papel principal (Carter, 1983, p. 577). Desconhecemos as datas de nascimento e morte do cantor, sabe-se que sua carreira desabrochou no início do século XVII.

contratos. Por essa razão esses cantores não residiam muito tempo numa mesma cidade, percorrendo longas distâncias, com semanas de deslocamento entre uma corte e outra. Eram longas viagens em busca de trabalho e sustento.⁵⁵

O castrato Filippo Balatri (1682-1756), por exemplo, desde muito jovem, teve uma vida repleta de viagens e aventuras. Destacou-se não só pelo seu talento como cantor, mas também por suas qualidades como cômico, tornando-se muito amado e respeitado pelos reis.⁵⁶ Seu primeiro mecenas foi Cosimo III de Medici (1642-1723) que consentiu que o representante do czar Piotr Alekseievitch (1672-1725), o Príncipe Galitzin que estava na Itália com a missão de contratar cantores, levasse Balatri para Moscou.

Encontrar um cantor era uma missão difícil, pois não havia muitos com vontade para fazer viagens tão longas. Balatri, aos quinze anos, iniciou a sua vida itinerante de cantor, período em que escreveu suas memórias, um raríssimo registro pessoal feito por um castrado. São dois os manuscritos: *Frutti del Mondo* e *Vita e Viaggi*, redigidos entre os anos de 1725-1732.

Através de seu texto em versos rimados, Balatri demonstrou ser muito espirituoso e saía de situações embaraçosas com muito bom humor. Em Moscou, por exemplo, o castrato se apresentou para um embaixador do czar que estava partindo para a Tartária.⁵⁷ O embaixador, provavelmente encantado com sua voz, submeteu-o a várias perguntas, muitas delas constrangedoras. Balatri assim registrou o episódio em suas memórias:

Incomincia dal farmi domandare Se maschio son o femmina e da dove, Se nasce tale gente (ovvero piove) con voce e abilitade per cantare.	Começa por me perguntar se sou homem ou mulher e de onde venho se gente assim nasce (ou chove) Com voz e habilidade para cantar.
--	---

⁵⁵ Alguns cantores fugiram a essa rotina de deslocamento como o caso de Farinelli quando se fixou em Madri, Baldassare Ferri (1610-1680) que morou um longo período na Polônia e em Viena e Francesco Bernardi/Senesino (1686-1758?), que viveu muito tempo em Londres.

⁵⁶ O *Dizionario Biografico degli Italiani* apresenta uma biografia do cantor. Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-balatri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-balatri_(Dizionario-Biografico)). Acesso 2 jan. 2013.

⁵⁷ O território conhecido por este nome abrange as regiões atuais da Sibéria, Turquestão (com exceção do Turquestão Oriental), Grande Mongólia, Manchúria e, por vezes, o Tibete.

Resto imbrogliato allor per dar risposta.
Se maschio, dico quasi una bugia,
femmina, men che men dirò ch'io sia,
E dir che son neutral, rossore costa.

Pure, fatto coraggio, alfin rispondo
che son maschio, Toscano, e che si trova
Galli nelle mie parti che fann'uova,
dalle quali i soprani sono al mondo;

Che li galli si nomano Norcini
ch'a noi le fan covar per molti giorni
e che, fatto il cappon, son gli uovi adorni
da lusinghe, carezze e da quattrini.

Fico atrapalhado para responder.
Se homem, digo quase uma mentira
Se mulher, menos ainda eu diria
E dizer que sou neutro, enrubesceria.

Mas, tomo coragem e enfim respondo
que sou homen, toscano, que se encontram
galos na minha região que ovos chocam
de onde vem os sopranos ao mundo.

Esses galos se chamam Norcinos
que a nós [sopranos], chocam por muitos dias
e que, feito o capão, os ovos são adornados
Com lisonjas, afagos e dinheiro.

(Barbier, 1993, p. 148-149; Arsace, 2009. Disponível em
<http://www.haendel.it/interpreti/old/balatri.htm>)

De um modo geral, os jovens castrati se lançavam na Itália cantando no circuito de apresentações das principais cortes e teatros e depois conquistavam o resto da Europa. Mas era frequente retornarem à Itália, especialmente nos períodos do Natal e do Carnaval. Quase todos, ao se aposentarem, tinham a tendência de regressar à sua pátria, Itália, particulamente para a cidade ou aldeia natal. Compravam uma grande casa munida de todo conforto e, ainda com saúde, gozavam seus dias entre familiares e amigos. Muitos continuavam cantando, em recitais privados ou para seu círculo de amigos ou ainda no coro de sua igreja.

A grande maioria dos castrati soube deixar o cenário musical antes que o envelhecimento vocal se manifestasse, encerrando sua carreira entre 50 e 55 anos de idade. Como processo de despedida, realizavam um circuito de concertos e depois escolhiam um teatro numa cidade de sua predileção para realizar a última apresentação. Francesco Bernardi [Senesino] (1686-1758?), por exemplo, escolheu Nápoles, onde iniciara sua carreira; Venanzio Rauzzini (1746-1810) e Giovanni Maria Rubinelli (1753-1829) escolheram Londres; Luigi Marchesi (1754-1829), o Scala de Milão e, em 1792, Gaspare [Gasparo] Pacchiarotti (1740-1821) findou sua carreira inaugurando o teatro La Fenice, em Veneza.

Alguns castrati ao se aposentarem dos palcos optavam pelo retorno à igreja, como é o caso de Matteo Sassano (Matteuccio) que retirou-se completamente da cena lírica em 1708 e dedicou-se a cantar semanalmente na capela real de Nápoles e Gaetano Guadagni (1728-1792), que até o fim de sua vida, colaborou nas cerimônias da Basílica de Santo Antonio de Pádua morrendo, em 1792. A última apresentação pública de Pacchiarotti se deu em 1814, na Basílica de San Marco em Veneza, quando o castrato de setenta e quatro anos cantou nas exéquias de seu mestre e amigo, Bertoni. Loreto Vittori (batizado em 1604-1670), que ao longo de sua vida dividiu seu tempo entre o palco e a igreja, se ordenou padre aos 43 anos de idade.



Figura 3. *Castrato* Filippo Balatri sentado ao cravo.

1.4.1 - Áustria e Alemanha

A corte de Viena se mostrou uma das mais receptivas ao canto dos castrati, onde Baldassare Ferri (1610-1680) serviu a Ferdinand III (1608-1657) e depois a Leopold I (1640-1705) perfazendo um total de 20 anos, período este particularmente rico da vida musical vienense. O quarto do imperador Leopold I era ornado com um quadro desse cantor com a inscrição “Baldassare Ferri, rei dos músicos”⁵⁸ (Melicow, 1983, p. 758). Sobre a voz do castrato, o poeta Wilhelm Heinse (1746-1803) registrou:

Nada em toda música é tão bonito quanto uma voz fresca e jovem de castrato. Nenhuma voz de mulher tem a mesma firmeza, a mesma força e a mesma suavidade (Barbier 1993, p. 149).

Percebendo o entusiasmo da corte Vienense pelos cantores castrados, o poeta e dramaturgo italiano Pietro Metastasio (1698-1782), que residiu e trabalhou cerca de cinquenta anos em Viena, escreveu boa parte de seus libretos de ópera criando personagens para serem interpretados pelos castrati. Em 1756, Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), a convite da Imperatriz Maria Teresa, transferiu-se para Viena onde compôs a ópera Orfeo e Euridice (1762) pensando no castrato Gaetano Guadagni para o papel de Orfeo, que ficou célebre como intérprete da ária *Che farò senza Euridice*, valendo-lhe o seguinte comentário de Charles Burney: “[...] atitude, ação, apaixonada e requintada maneira de cantar a simples ária *Che farò*, conquistou seu grande e justo aplauso.”⁵⁹

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) também manteve ligações próximas com os castrati de seu tempo. Em Londres, quando contava oito anos de idade, conheceu Giovanni Manzuoli (c.1720-1782) com quem teve aulas de canto (ver figura 4). Em 1771, Manzuoli encerrou sua carreira em Milão cantando na ópera *Ascanio in Alba* de Mozart. Anos mais tarde, em 1777-1778, o compositor tornou-se amigo de Giusto Fernando Tenducci (ca. 1736-1790), em Paris. Mozart conheceu ainda Venanzio Rauzzini (1746-

⁵⁸ “Baldassare Ferri, Re dei Musici.”

⁵⁹ [...] attitudes, action and impassioned and exquisite manner of singing the simple and ballad-like air *Che farò*, acquired his very great and just applause.

1810) que interpretou o personagem Cecilio na ópera *Lucio Silla*, estreada em Milão, em dezembro de 1772 e, em janeiro do ano seguinte, compôs para o castrato o moteto *Exultate, jubilate* (Barbier, 1989, p. 149). Para interpretar o papel de Idamante na ópera *Idomeneo* (1781), Mozart utilizou as qualidades vocais do castrato Vincenzo Del Prato (1756-1828) (Scholz, 2001, p. 281), mas posteriormente, esse papel foi adaptado para um tenor.



Figura 4: Giovanni Manzuoli [Succianoccioli] (c. 1720-1782)

A nobreza alemã também foi conquistada pela arte vocal dos castrati. As cortes de Stuttgart, Dresden e Munique receberam uma forte influência da música italiana e adquiriram o gosto pelas vozes dos cantores castrados. Verificou-se também a presença desses cantores nas cortes de Wolfenbüttel, Breslau, Kassel e Berlin. Cidades como Hamburg ou Leipzig sofreram menos essa influência e mais raramente encontramos menção aos castrati italianos (Krimmer, 2005, p. 1546).

Durante cerca de 30 anos, duas gerações de príncipes saxões, Johann Georg I (1585-1656) e Johann Georg II (1613-1680), cujo interesse pela música e arte pareceu ser maior que pela política, investiram fortemente na vida cultural, transformando Dresden no centro de referência musical da Alemanha. Essa reforma começou com o primério deles que decidiu realizar uma série de modificações no âmbito da música em torno de 1650, que foram determinantes para o serviço religioso. Iniciou pela ampliação do seu grupo

particular de músicos, separando-os dos de seu pai e contratou profissionais alemães e italianos perfazendo o total de trinta adultos e cinco jovens. Essas mudanças não só trouxeram um novo repertório como marcaram o início da era dos castrati em Dresden, sob a direção do compositor da corte Heinrich Schütz (1585-1672) (Frandsen, 2005, pp. 7-8).

O príncipe começou contratando o castrato italiano Giovanni Andrea Angelini Bomtempo (1624-1705), mais conhecido como Angelini, que dedicou trinta anos de serviços a essa corte. Além de cantor, foi mestre de capela e ainda compôs óperas e escreveu livros sobre aspectos teóricos da música. A corte de Dresden contava ainda com a presença dos castrati Bandini de Bandinis (ca. 1643) e Bartolomeo de Sorlisi (1632-1672) (Frandsen, 2006, p. 10).

Com a abdicação e conversão da rainha Cristina da Suécia ao catolicismo, os cantores castrados que estavam ao seu serviço também foram para Dresden. Em 1653, os castrati Domenico Melani (1634-93), Niccolo Milani (?) e Antonio Piermarini (?) deixaram a Suécia, sendo que Piermarini foi primeiro trabalhar na corte de Innsbruck (Frandsen, 2006, p. 17). Entre 1652 e 1656, juntou-se ao grupo de músicos o castrato Marco Giuseppe Perenda (batizado 1626 – 1675), que viria marcar a vida musical religiosa de Dresden por muitos anos. Ele serviu a Johann Georg II (1613-1680) mais de dezenove anos, doze dos quais atuou como Kappelmeister (mestre de capela) definindo o fim da era de Schütz (Frandsen, 2006, p. 22).

Nas cortes germânicas, os castrati italianos foram bem aceitos por uns e ridicularizados e condenados por outros. A forte relação desses cantores com a cultura aristocrática e a masculinidade ambígua os colocou no centro da discussão sobre classe e gênero, ilustrando o emergente pensamento sobre identidade pessoal e representação do corpo na sociedade. Os castrati eram o mote constante dos filósofos e artistas que discutiam a relação entre integridade física e moral, transferindo a suposta falta de virilidade do cantor da corte para o seu empregador aristocrático. Autores como Johann Jacob Wilhelm Heinse (1746-1803) e Friedrich Schiller (1759-1805) usaram a figura dos castrati em seus textos como uma metáfora para expor conflitos de classes, conceito de gênero e a natureza da arte (Krimmer, 2005, p. 1544).

Através dos relatos registrados na correspondência pessoal, sabe-se hoje que Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832) apreciou a voz desses cantores particularmente tão singular em seu tempo quando os escutou em Roma, num concerto na Capela Sistina, deixando assim registrado seu encantamento: “Reconciliados com tudo o que pode parecer inadequado sobre a figura disfarçada”⁶⁰ (Krimmer, 2005, p. 1545). Já o cientista alemão Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), ao cumprimentar o castrato Giovanni Carestini (c.1704-c.1760), que trabalhou na corte vienense em 1723, afirmou que aquele era: “Um dos mais belos tubos que a faca da voz cortou da cana italiana”⁶¹ (Ortkemper, 1995, p. 267). O poeta romântico alemão Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) também dedicou algumas linhas aos castrati.

Doch die Kastraten klangten <i>Als ich meine Stimm' erhob;</i> Sie klagten und sie sagten: Ich sänge viel zu grob,	Sim, os castrati reclamaram Quando eu a minha voz levantei ; Eles reclamaram e disseram: Que muito grosseiramente cantei.
Und lieblich erhoben sie alle Die kleinen Stimmelein Die Trillerchen, wie Kristalle, Sie klangen so fein und rein.	E docemente todos levantaram As pequenas vozinhas Os pequenos trinados, como cristais, que tão finos e puros soaram.
Sie sangen Von Liebessehnern, Von Liebe und Liebesergruss; Die Damen schwammen in Tränen, Bei solchem Kunstgenuss.	Sobre o desejo do amor cantavam, Do Amor e deleite de amor; As Damas em lágrimas nadavam Ao apreciar tal arte.

(Disponível em <http://www.kalliope.org/da/digt.pl?longdid=heine2002020374>.
Acesso 17 mar. 2011).

O poema “Kastraten und Männer” de Schiller (1781), que resumidamente é uma sátira sobre o homem e seu status de macho viril, foi interpretado por alguns historiadores como uma crítica velada a Karl Eugen, duque de Württemberg entre 1744 e 1793. A intenção do poeta não pode ser confirmada, mas não é de todo improvável já que este duque, não satisfeito com a importação e contratação de castrati italianos, decidiu financiar seus próprios cantores castrados ao invés de trazê-los da Itália, como era frequente. Empenhado na criação de seu teatro de ópera, o duque contratou dois cirurgiões

⁶⁰ “Reconciled with everything that might seem inappropriate on the disguised figure.”

⁶¹ “Eins der lieblichsten Pfeifchen, die das Stimm Messer je am italienischen Rohre geschnitten hat.”

de Bolonha para aplicar os procedimentos reconhecidos em jovens cantores e, desta forma, criar seus próprios cantores castrados de origem alemã.

De acordo com os cantores dessa escola já se encontram quinze castrati que para esse serviço tem dois cirurgiões bolonheses que devem entender muito bem dessa operação (Krimmer, 2005, p. 1522).⁶²

O escritor Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), quando esteve preso em Hohenasperg, tornou-se um símbolo de resistência contra o poder absolutista e começou a escrever textos para serem encenados na própria prisão. Um dos textos foi dirigido abertamente ao duque Karl Eugen, onde o autor se declarou contra a prática da castração, teceu críticas à Igreja e terminou afirmando que os alemães não precisavam de cantores castrados porque sabiam ensinar suas mulheres a cantar:

É uma pena que neste momento o número de eunucos tenha notavelmente aumentando. Os italianos vieram primeiro com a ideia nefasta de reproduzir a voz humana por meio da castração. Até mesmo um édito papal autorizou a castração com uma cláusula abominável “Ad honorem Dei”. Se Deus queria a castração para a sua glória ele deixaria palavras explícitas sobre isso. Mas só Deus e a sua natureza podem odiar todas as mutilações, nada prova isso mais do que os castrati, inegáveis em sua arte, mas ainda gritam e uivam. Deus e a natureza determinaram que as mulheres ocupassem as vozes de soprano e contralto e os homens do tenor e baixo. Se transgredirmos essa grande lei, então a Mãe Natureza se vingará pela discórdia e impacto adverso. Salve a nossa terra natal, que recompensa realmente trazem os eunucos, mas não os faremos mais! Aquele, assim como os alemães, que pode de fato ensinar as suas mulheres a cantar, não precisa dos eunucos. (Krimmer, 2005, p. 1557).⁶³

A audiência formada pela burguesia parecia não se empolgar muito pelas vozes dos castrati. Esses cantores eram associados ao poder da aristocracia e, atacá-los, era uma

⁶² “Under den Sängern in dieser Schule befinden sich schon funfzehn Kastraten, denn der Hof hat zwey Bologneser Wundärzte im Dienste, welche diese Operation sehr gut verstehen sollten.”

⁶³ “Nur Schade, dass um diese Zeit die Anzahl der Castraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. Selbst durch ein papstliches Breve wurden die Castrationen autorisiert, und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Klausel: ‘Ad Honorem Dei.’ Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrücklich Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen: nichts beweist dies mehr, als die Castraten selber, die bei aleer Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwangen, dennoch heulen und Krähen. Gott und die Natur gebieten, dass man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Bass besetzen soll. Uebertriff man dies grosse Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Missklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, dass wir zwar Castraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer geröig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht.”

forma indireta de atingir e criticar o poder vigente. Enquanto a nobreza das cortes alemãs promovia concertos em seus salões e teatros para ouvir as vozes dos castrati, escritores denunciavam e expressavam, através de seus versos, a aversão a esses cantores estrangeiros e afeminados.

É surpreendente quando se verifica que as nações que não praticaram a prática da castração com finalidade musical, tenham adotado tão espontaneamente os castrati italianos. É evidente que a forte influência da ópera italiana nas cortes europeias foi determinante para o acolhimento dos castrati somado ao exemplo dado pelos próprios soberanos, que se encantavam por suas vozes e pelos próprios cantores como, por exemplo, Kristina Augusta da Suécia (Cristina I, 1626 - 1689), Katharina II da Rússia (1729-1796), Maria Theresia Walburga Amalia Christina da Áustria (1717-1780).

1.4.2 - Inglaterra (Londres)

A capital inglesa também se mostrou receptiva à arte vocal dos castrati, mesmo que tardiamente. Diferentemente dos outros países, durante o século XVII, o grande público inglês não teve acesso às vozes dos castrati. Tem-se notícias da passagem de alguns cantores por Londres, que se apresentaram em círculos fechados, em concertos privados.

O primeiro secretário do Almirantado Britânico Samuel Pepys (1633-1703) registou em seu diário uma apresentação, no dia 16 de fevereiro de 1667, de dois castrati na casa do matemático Lorde William Brouncker (1620-1684). Em sua narrativa, Samuel Pepys não se mostrou muito entusiasmado pelas vozes dos dois cantores, talvez porque o estilo italiano e as próprias vozes fossem uma novidade e muito diferente para o “gosto inglês” ou talvez porque os cantores não fossem de fato tão bons.

Aqui vem o Sr. Hooke, Sir George Ent, Dr. Wren e muitos outros, e a seguir a música, isto é, Signor Vincentio que é o mestre-compositor e mais seis músicos, dos quais dois eunucos, tão altos que o Sr. T. Harvey disse, tão bem, que acredita que eles ficam enormes depois de serem castrados como os nossos

bois. [...] Eles enviaram dois cravistas antes, e depois de afinarem [os cravos] começaram, e, confesso, fizeram muito boa música, isto é, a composição era muito boa, mas não era tão prazerosa quanto a que eu ouvi em inglês [cantado] pela Sra. Knipp, Capitão Cooke e outros. Não gostei dos eunucos; eles cantam, de fato, muito agudo e têm uma voz suave mas frequentemente tenho ficado satisfeito com as vozes de várias mulheres e homens também [...] de modo que seus movimentos, subidas e descidas [roulades], embora possam ser agradáveis a um italiano ou aos que entendem a língua, não o são para mim⁶⁴ (Pepys, 16/02/1667 apud Gyford website).

Vinte anos depois, o castrato Giovanni Francesco Grossi [Siface] (1653-1697), apresentou-se na Capela Real e em salões, sem que o grande público tivesse acesso. O mecenas de Siface na Itália, o duque de Modena, era irmão da rainha Mary, da Inglaterra, esposa de James II, e em 1687 enviou Siface para Londres como um presente para a rainha. O londrino John Evelyn registrou comentários acerca dessas apresentações em Londres e, segundo suas palavras, parece que ficou bem impressionado no concerto de 30 de janeiro de 1687:

Eu ouvi o famoso eunuco, Siface, cantar na nova Capela Papal, esta tarde. Foi de fato excepcional e cantou com grande habilidade. Ele veio de Roma, considerado como uma das melhores vozes da Itália. Muita gente - pouca devoção⁶⁵ (Evelyn 1677-1706, apud Dobson, 1906, p.215).

Já no dia 19 de abril do mesmo ano, John Evelyn teve a oportunidade de conhecer o castrato pessoalmente no salão de Samuel Pepys e, em novas linhas, deixou claro a sua mudança de opinião sobre o cantor.

⁶⁴ “Here come Mr. Hooke, Sir George Ent, Dr. Wren, and many others; and by and by the musique, that is to say, Signor Vincentio, who is the master-composer, and six more, whereof two eunuches, so tall, that Sir T. Harvey said well that he believes they do grow large by being gelt as our oxen do [...] They sent two harpsichord before; and by and by, after tuning them, they begun; and, I confess, very good musique they made; that is, the composition exceeding good, but yet not at all more pleasing to me than what I have heard in English by Mrs. Knipp, Captain Cooke, and others. Nor do I dote on the eunuches; they sing, indeed, pretty high, and have a mellow kind of sound, but yet I have been as well satisfied with several women’s voices and men also [...] so that their motions, and risings and fallings, though it may be pleasing to an Italian, or one that understands the tongue, yet to me it did not, [...]”

⁶⁵ “I heard the famous eunuch, Cifaccio [Siface], sing in the new Popish chapel this afternoon; it was indeed very rare, and with great skill. He came over from Rome, esteemed one of the best voices in Italy. Much crowding - little devotion.”

Dia 19. Eu ouvi o famoso cantor Siface, estimado entre os melhores da Europa. De fato, a sua sustentação e delicadeza na ampliação e diminuição da nota [mesa di voci] é admirável. No resto eu achei-o um mero devasso, criança afeminada, muito tímido e orgulhosamente vaidoso, em minha percepção. [...] Isso [a apresentação] foi diante de um número seletivo de pessoas a quem o Sr. Pepys convidou para sua casa, e o convite foi obtido com dificuldade e como favor muito particular. O Sr. Siface mostra o seu talento com muito desdém a qualquer um, além dos príncipes⁶⁶ (Evelyn 1677-1706, apud Dobson, 1906, p.220).

Parece que o clima úmido da Inglaterra não fez muito bem à voz de Siface que resolveu retornar a Itália onde foi assassinado em 29 de maio de 1697.⁶⁷ Devido à sua morte prematura tornou-se difícil hoje avaliar o seu desempenho musical na cena lírica do século XVII.

Somente no começo do século XVIII é que o público inglês teve mais oportunidade de ouvir e conhecer os castrati italianos. O castrato Valentino Urbani (fl. 1690-1722) foi um dos primeiros a se apresentar no teatro Drury Lane, em 1707. No ano seguinte, no *Queen's Theatre*, foi a vez de Nicolò Francesco Leonardo Grimaldi ou Nicolino (1673-1732) que atuou na ópera *Pirro e Demetrio* de A. Scarlatti, arranjada por Nicolas Haym (Barbier, 1993, p. 151).

Se Valentino Urbani havia causado estranhamento, perturbado e confundido o público inglês, a atuação de Nicolino, graças às suas qualidades técnicas vocais e interpretativas, foi determinante para o sucesso da ópera italiana, e pela afirmação do gosto pelos castrati na cena lírica inglesa. Este castrato também foi um dos responsáveis pelo sucesso da primeira ópera londrina de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Interpretou com sucesso o papel principal da ópera *Rinaldo* em 1711. Händel ainda escreveu para ele o

⁶⁶ “19th. I heard the famous singer, Cifaccio [Siface], esteemed the best in Europe. Indeed, his holding out and delicateness in extending and loosing a note with incomparable softness and sweetness, was admirable; for the rest I found him a mere wanton, effeminate child, very coy, and proudly conceited, to my apprehension. [...] This was before a select number of particular persons whom Mr. Pepys invited to his house; and this was obtained by particular favour and much difficulty, the Signor much disdaining to show his talent to any but princes.”

⁶⁷ Foi assassinado por tiros de mosquete, pela família da condessa Elena Forni, com quem manteve uma relação amorosa (Melicow, 1983, p. 758).

papel de Amadigi na ópera *Amadigi di Gaula* (1715). Nicollino também se apresentou em vários pasticcis⁶⁸ até 1717.

Na Inglaterra os teatros não contavam com o apoio financeiro da corte e dependiam das assinaturas e da bilheteria; embora anualmente o monarca George I (1714-1727) doasse uma boa quantia para a manutenção da Royal Academy of Music, criada em 1719 para encenar óperas italianas. Com esse patrocínio real, o teatro não enfrentou grandes problemas financeiros principalmente entre os anos de 1720 e 1741 quando Händel foi compositor residente (Somerset-Ward, 2004, p. 32).

O sucesso das óperas handelianas, no total 35 óperas compostas para o teatro londrino, fez com que seus apoiadores aristocratas enviassem Händel ao continente na busca de cantores e, desta forma, a Royal Academy reuniu os melhores daquela época, principalmente os castrati: Giovanni Carestini (c.1704-c.1760), Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), Gioacchino Conti [Gizziello] (1714-1761), Annibali, Gaetano Majorano [Caffarelli] (1710-1783), Gaetano Guadagni (1725-1792) e Francesco Bernardi [Senesino] (1686-1759).

O temperamento arrogante e vaidoso de Senesino, que interpretou cerca de treze óperas, além de oratórios da autoria de Händel, entrou em choque com a personalidade forte do compositor. Após vários desentendimentos, em junho de 1733 Senesino liderou um movimento para criar uma companhia rival juntamente com partidários da aristocracia, intitulada *Opera of the Nobility*, sediada no Lincoln's Inn Field e, na temporada seguinte, no King's Theatre, essa companhia rival foi mantida pelo príncipe de Gales. Tinha Nicola Porpora (1686-1768) como compositor e Senesino como principal cantor, mas o teatro não obteve o sucesso esperado durante a sua primeira temporada de 1733-34.

Nessa mesma época, o aluno mais famoso de Porpora, o castrato Farinelli foi convidado para cantar na companhia sendo-lhe atribuído uma avultada quantia (Barbier,

⁶⁸ No século XVIII, a ópera pasticcio consistia principalmente na colagem de partes ou árias de obras famosas de dois ou mais compositores, criando-se um novo espetáculo, muitas vezes sem nexos, mas capaz de empolgar o público. Geralmente o cantor já trazia a sua coleção de árias favoritas que eram adaptadas ao enredo da ópera a ser montada.

1993, p.152). No período em que atuou na Opera of the Nobility, este cantor contribuiu para transformar a companhia num investimento financeiramente sustentável. Burney relatou o impacto causado por Farinelli em Londres:

No ano de 1734, veio para a Inglaterra, onde todo mundo conhecia alguém que o tinha escutado, ou que tinha ouvido falar sobre ele, e que efeito o seu surpreendente talento sobre a plateia: era o êxtase! Arrebatamento! Encantamento!⁶⁹ (Burney 26/08/1770, apud Scholes, 1959, p.154).

Estranhamente ou até mesmo propositadamente, as duas companhias rivais encenavam suas óperas duas vezes por semana e nos mesmos dias. O público encontrava-se dividido entre os dois teatros e seus cantores. Parece que os ingleses tinham enraizado em sua cultura as guerras de clãs opostos: a política, a religião, os teatros e os cantores forneciam a matéria prima ideal para o bipartidarismo inglês (Barbier, 1993, p. 153). O poeta e libretista Paolo Antonio Rolli (1687-1765), um admirador e amigo de Senesino, escreveu os versos abaixo que retratam o cenário musical da época:

I concerti di città	Os concertos da cidade
si preparano a gran fatti	para grandes eventos se preparavam
gabbia amplissima di matti	gaiola ampla de tolos
e la musica si fa.	e a música começa.
Londra è già divisa tutta	Londres já está toda dividida
i partiti non han freno	os partidos não têm freio
chi vorrà il mercato a fieno	quem deseja o mercado de feno
<i>chi 'l mercato delle frutta</i>	E quem quer o mercado de frutas.
Aman qui le contenzioni	Amam aqui as controvérsias
come i lor campestri balli	como as suas danças rurais
non sarà però di galli	Não será, porém, dos galos
ma battaglia di capponi	Mas batalha dos capões.

(Paolo Antonio Rolli, apud Arsace, 2005. Disponível em www.haendel.it)

⁶⁹ “In the year 1734, he came to England, where every one knows who heard, or has heard of him, what an effect his surprising talents had upon the audience: it was ecstasy! Rapture! Enchantment!”

Senesino, que também tinha muito espírito, respondeu a altura:

Farinello è un gran campione	Farinello é um grande campeão
della musica moderna,	da música moderna,
e con spada e con lanterna	e com a espada e lanterna
può venire alla tenzone.	pode vir a combate
Nell'antica ha merto eguale	Têm mérito igual
perché brava educazione	porque teve boa educação
nella prima sua lezione	na sua primeira lição
gli diè il Porpora immortale	que lhe deu Porpora o imortal

(Senesino, apud Arsace, 2005. Disponível em <http://www.haendel.it/>)

Após alguns concertos fechados para o rei e a nobreza, Farinelli apareceu pela primeira vez ao público na ópera *Artaserse* (1734), um pasticcio com música de seu irmão Riccardo Broschi e Johann Hasse, contracenando com o castrato Senesino, que lhe rivalizava. No meio da récita de estreia, Senesino, encantado com a voz de Farinelli, abandonou o seu papel e abraçou-o em cena aberta, demonstrando o reconhecimento público de seu talento. Charles Burney conheceu Farinelli quando ele já estava aposentado e instalado em sua casa em Bolonha. No jantar realizado no dia 25 de agosto de 1770 na casa do cantor, Burney perguntou ao castrato se essa história era de fato verdadeira: Farinelli confirmou e Burney registrou em seu diário.

Senesino tinha a parte de um tirano furioso e Farinelli a de um infeliz acorrentado, mas no decorrer da primeira canção [ária], o cativo amoleceu de tal maneira o coração do tirano, que Senesino, esquecendo o seu papel, correu para Farinelli e abraçou-o⁷⁰ (Burney 25/08/1770, apud Scholes, 1959, p. 157).

Parece que Senesino causou uma impressão mais profunda em Londres do que Farinelli ou qualquer um de seus sucessores. Quando o castrato deixou a cidade de Londres foi composta uma peça em sua homenagem.

⁷⁰ “Senesino had the part of a furious tyrant, and Farinelli that of an unfortunate hero in chains; but in the course of the first song, the captive so softened the heart of the tyrant, that Senesino, forgetting his stage-character, ran to Farinelli and embraced him in his own.”



The Ladies Lamentation for y^e Loss of Senesino. G. Bickham Junr. sculp.

Set for y^e German Flute &c

As musing I rang'd in the Meads all alone, A beautifull Creature was making her Moan, —

Oh! the Tears they did trickle full fast from her Eyes, And she peirc'd both the Air and my

Heart with her Cries, Oh! the Tears they did trickle full fast from her Eyes, And she peirc'd both y^e

Air and my Heart with her Cries.

I gently requested the Cause of her moan, She told me her sweet Senesino was flown, And in that sad Posture shew'd ever remain, Unless the dear Charmer wou'd come back again.

Why who is this Mortal so Cruel said I, That draws such a stream from so Lovely an Eye, To Beauty so blooming, what Man can be blind, To Passion so tender, what Monster unkind.

'Tis neither for Man, nor for Woman, said she, That thus in Lamenting I water the Ice, My Warbler Celestial sweet Darling of mine, Is a Shadow of something, a Sex without Name.

Perhaps 'tis some Linnet, some Blackbird, said I, Perhaps 'tis your Lark, that has soard to the sky, Come dry up your Tears, and abandon your grief, I'll bring you another, to give you relief.

No Linnet, no Blackbird, no Skylark, said she, But one much more tunefull, by far than all three, My sweet Senesino for whom thus I cry, Is sweeter than all the wing'd Songsters that fly.

Adieu Farinelli, Cuzzoni, Likenise, Whom stars, and whom Garters extol to the skies, Adieu to the Opera, adieu to the Ball, My darling is gone, and a fig for them all.

FOR THE FLUTE.

Figura 5: Peça composta para Senesino

. Disponível em <http://www.britishmuseum.org> Acesso 22 fev. 2012.

O flautista e compositor Johann Quantz quando esteve em Londres em 1727, no auge da fama de Senesino, registrou:

Ele tinha uma voz de contralto poderosa, clara, igual e doce, com entonação perfeita e excelente trilo. Sua maneira de cantar era magistral e sua pronúncia inigualável. [...] Ele cantou allegros com grande energia, com rápidas divisões, [com voz] de peito, de forma articulada e agradável. [...] Seu semblante era bem adaptado para o palco, e sua ação era natural e nobre. A estas qualidades ele somava uma figura majestosa⁷¹ (Quantz, apud Somerset-Ward, 2004, p. 75).

De todos os cantores com quem Händel trabalhou, foi com o castrato Guadagni que o compositor estabeleceu uma amizade duradoura. Uma convivência profissional sólida e sincera se manteve entre o compositor de 64 anos e o jovem de 24 anos, que marcou musicalmente os últimos dez anos de vida de Händel (Barbier, 1993, p. 152). Guadagni chegou à Inglaterra cantando em óperas cômicas e atraiu a atenção do maestro que reviu e adaptou para o castrato três árias do *Messiah*. O cantor também participou da recriação de *Samson* quando Händel adaptou a parte escrita originalmente para a soprano Susannah Cibber. O castrato recebeu ainda o papel de “Didymus” no oratório *Theodora* (1749), que foi composto especialmente para ele.

O gosto pelos castrati continuou mesmo após a morte de Händel. Tenducci e Rauzzini tiveram seus momentos de glória e fizeram tiveram uma longa carreira. Pacchiarotti, no final do século XVIII, relançou as melhores árias cantadas por Senesino e Farinelli comovendo o público (Barbier, 1993, p.154). Segundo Scholz, o público londrino diminuiu acentuadamente dos teatros de ópera quando os castrati saíram da cena vocal lírica inglesa (Scholz, 2001, p. 283).

⁷¹ “He had a powerful, clear, equal and sweet contralto voice, with perfect intonation and excellent shake [trill]. His manner of singing was masterly and his elocution unrivalled. [...] He sang allegros with great fire, and marked rapid divisions, from the chest, in an articulate and pleasing manner. [...] His countenance was well adapted to the stage, and his action was natural and noble. To these qualities he joined a majestic figure.”

1.4.3 – França, Paris

Os estudos sobre a influência da música vocal italiana na França no final do século XVII e início do XVIII ainda permanecem incompletos (Fader, 2007, p. 237). Muito tem sido escrito sobre a aparente indiferença da corte francesa às vozes dos castrati italianos, se comparado às outras cortes europeias. Richard Somerset-Ward afirmou: “em 1774 os castrati ainda não eram aceitos na França”⁷² (Somerset-Ward, 2004, p. 81). John Rosselli (1992), Anthony Milner (1973), Katherine Bergeron (1996), Jennifer Sowle (2006) e Meyer Melicow (1983), dentre outros autores, não mencionaram em seus artigos a existência dos cantores castrados na França.

Mas, através de estudos mais recentes do musicólogo Don Fader, tomou-se conhecimento de que no início do século XVIII, existiam algumas instituições em Paris que cultivavam a música italiana, que mantinham contatos com a Itália e que de certa maneira foram responsáveis pela importação do que havia de mais moderno em termos de produção musical, na época.⁷³

A corte de Philippe II, duque d’Orléans, desempenhou um papel importantíssimo no renascimento do interesse pela música italiana na França. Em 1701, este nobre reuniu um grupo de excelentes músicos oriundos de Roma e Nápoles, praticantes do estilo italiano e capazes de executar, com alto nível técnico, árias, sonatas e cantatas, muitas das quais compostas por Corelli e Giovanni Bononcini (Fader, 2007, p. 237).

O duque patrocinou, durante vários anos, séries de concertos em seus próprios palácios e residências oficiais, contribuindo em muito para a familiarização dos franceses com a música italiana de sua época. Em 10 de maio de 1703, o duque d’Orléans completou

⁷² “in 1774 castrati were still not acceptable in France.”

⁷³ Dentre as instituições que difundiam a música italiana podemos citar: o Círculo do Padre Mathieu na igreja Saint-André-des-Arts; Lycée Louis-le-Grand e o castelo de Saint-Germain-en-laye que abrigou o rei exilado James II da Inglaterra (Fader, 2007, p. 237).

o seu grupo de músicos com a contratação de dois famosos castrati de Roma: Pasqualino Tiepoli (c.1670-1742) e Pasqualino Betti (160?- 1752). Em junho, ao se apresentarem numa festa oferecida pelo duque, em seu castelo, com a presença do rei, os dois cantores encantaram toda a corte (Mercure Gallant, Junho 1703, pp.350-54 apud Fader, 2007, p. 240).

Nesse mesmo período, verificou-se a presença de mais dois castrati na capela real – Antonio Paccini e Hiacinte Mazza. Segundo Lionel Sawkins o dueto *Misericordia et veritas* de Couperin foi composto para os dois castrati em 1704. Parece que Antonio Paccini gozava de boa reputação como cantor e inspirou a maioria dos recitativos dos *Grands Motets* de Michel Richard de Lalande (1657-1726) (Sawkins, 1987, p. 321).



Figura 6: *Castrato* Antonio Paccini, 1720. Desenho de Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

O francês François Raguenet (1660–1722), respeitado autor de vários tratados sobre teologia dentre outros temas, após seu retorno de uma viagem a Itália, publicou uma obra intitulada *Parallèle des Italiens et des Français en ce que regarde la musique et les opéras* (1702) que causou muita polêmica na época, devido a evidente predileção do autor pela música italiana. Lecerf de la Viéville (1674-1707), por exemplo, abraçou a causa francesa afirmando que, dentre outros aspectos musicais, no caso específico da voz, os papéis femininos deveriam ser cantados por mulheres. Sobre os castrati na ópera,

Raguenet registrou: “Não há nenhuma voz, nem de homem nem de mulher no mundo, tão flexível do que a dos castrati, elas são agradáveis, tocantes e penetram até a alma” (Raguenet, 1702, p. 77).⁷⁴ Em seus escritos, Raguenet deixou claro que prezava pela música italiana e pelas qualidades da voz de um castrato.

[...] a maior vantagem que os italianos têm sobre os franceses através de seus castrati, do ponto de vista da voz, é que as suas vozes duram de trinta a quarenta anos, ao invés da voz das mulheres que não conservam, por pouco mais de 10 ou 12 anos, a sua força e beleza [...]”⁷⁵ (Raguenet, 1702, p. 82-83).

“De fato, os italianos ainda têm uma grande vantagem sobre nós [franceses] por intermédio de seus castrati, porque eles são o personagem que querem ser; seja uma mulher ou um homem, de acordo com o que necessitam [...]”⁷⁶ (Raguenet, 1702, pp. 89-101).

A obra de François Raguenet desencadeou vários debates nos ciclos intelectuais de Paris, onde se discutia e comparava a música francesa e a italiana. Essas discussões culminaram na “Querela dos Bufões”, que foi um embate teórico, político e acadêmico com relação à produção musical do Antigo Regime e com a reformulação das propostas estético-musicais em meados do século XVIII.

O historiador Pierre-Jean Grosley (1718-1785), por exemplo, não apreciou a arte vocal dos castrati. Grosley era um homem culto, viajado e conheceu a Itália em 1745/46. Ao retornar registrou suas observações acerca da Itália e seu povo numa obra que foi publicada como *Observations sur l'Italie et sur les Italiens* (1764). O autor não poderia deixar de comentar sobre a música italiana e lembrou a antiga proibição das mulheres cantarem na Igreja explicando que a política religiosa e civil era abarrotar as Igrejas e teatros de eunucos (Grosley, 1770, p. 60).

⁷⁴ “[...] Il n’y a point de voix ny d’homme ny de femme au monde si flexibles que celles de ces Castrati; elles sont nettes, elles sont touchantes, elles pénètrent jusq’à l’ame.”

⁷⁵ “[...] Mais le plus grand avantage que les Italiens ont sur lès François par le moyen de leurs Castrati, du côté des voix, c’est que ces voix leur durent des trente & quarante annés; au lieu que celles de nos femmes ne conservent, guéres plus de dix ou douze ans, leur force & leur beauté [...]”

⁷⁶ “D’ailleurs les italiens ont encore un grand avantage sur nous par le moyes de leurs Castrati, en ce qu’ils sont le personnage qu’ils veulent, une femme aussi-bien qu’un homme, selon qu’ils en ont besoin.[...]”

No resto, eu não pude compartilhar o prazer que essas vozes efeminadas dão aos italianos. [...] Seus sons nunca trouxeram ao meu coração a sensação excitante que a voz de uma mulher ou de um menino dá, que sem dúvida é fundamentada na Natureza, a partir da qual os gregos nomeavam uma bela voz: a flor de beleza⁷⁷ (Grosley, 1770, p. 62).

Nos relatos de Charles de Brosses, quando esteve em viagem pela Itália nos anos de 1739 e 1740, ele escreveu uma série de cartas para amigos em Dijon quando relatou suas impressões sobre tudo o que viu e vivenciou. Uma das primeiras cidades que visitou foi Milão, de onde fez questão de escrever, para M. de Blancey (16 de julho de 1739) que não ficava um dia sem escutar música. Mas em relação aos castrati, a sua primeira impressão foi: “Quanto aos seus castrati, esse tipo de voz não me agradou, com exceção de um ou dois, tudo o que escutei me pareceu miserável”⁷⁸ (Brosses, 1858b, p. 109).

Posteriormente, na carta que escreveu de Nápoles a Mme. De Neuilly (24 de novembro de 1739), Brosses descreveu a sua impressão sobre a primeira audição da ópera *Parthenope* de Domenico Natale Sarri [Sarro] (1679-1744).

Essa foi a primeira grande ópera que ousamos ver. A composição de Sarri, músico esclarecido, mas seco e triste, não era muito boa, mas em recompensa a ópera foi perfeitamente executada. O célebre Senesino cantou o primeiro papel; eu fiquei encantado com o seu canto [voz] e sua atuação teatral⁷⁹ (Brosses, 1858b, p. 385).

Charles de Brosses continuou descrevendo suas impressões sobre essa ópera e a comparou com as óperas francesas, que considerava ridículas quando os bailarinos se matavam dançando um balé. No final, entusiasmado com o espetáculo que assistiu, conclui:

⁷⁷ “Au reste, jê n’ai pu partager le plaisir que donnent aux Italiens ces voix efféminées. [...] Leurs sons ne m’ont jamais porte au coeur cette sensation qu’y excite la voix d’une femme ou d’un impubère, ce qui sans doute est fondé dans la Nature, d’après laquelle les Grecs appelloient une belle voix, la fleur de la beauté.”

⁷⁸ “Quant à leurs castrats, ces sortes de voix ne me plaisent pas du tout; à l’exception d’un ou deux, tout ce que j’ai ouï m’a paru misérable.”

⁷⁹ “C’étoit ici le premier grand opera que nous eussions vu. La composition de Satri, musician savant, mais sec et triste, n’en étoit pas fort bonne, mais em récompense elle fut parfaitement exécuté du goût de son chant et de son thétrale”

Que invenção! Que harmonia! Que excelente galanteria musical! Eu levarei essa ópera para a França e quero ver o que Maleteste⁸⁰ me diz de novo. Mas, será ele esclarecido o suficiente para compreendê-la?⁸¹ (Brosses, 1858b, p. 386)

No final de sua correspondência, Charles de Brosses concluiu que era necessário se habituar à voz dos castrati para apreciá-la. Revelou que as melhores vozes que ele escutou ao longo de sua viagem foram as dos castrati “Senesino, Laurenzino, Marianini, Appianino, Egizietto, Monticelli, Salimbeni, Porporino” (Brosses, 1858a, pp. 363-364).

Apesar de tudo, alguns filósofos e viajantes reconheceram e apreciaram a arte vocal dos castrati. Mas em regra geral, a prática da castração chocava em muito o público francês, e o que resultava no plano vocal deixava os ouvintes perplexos, incomodados ou os levavam até mesmo às gargalhadas. Em Lyon, por exemplo, novamente mencionando o castrato Filippo Balatri (1782-1756), ele conheceu e vivenciou o preconceito francês contra os cantores e a música italiana, mais especificamente, os castrati.

Convidado por uma senhora da sociedade, que organizou um concerto em um de seus salões, ele iniciou seu canto e, imediatamente, o salão foi preenchido com um grande ruído de gargalhadas. Balatri ficou decepcionado e decidiu abandonar o local, ofendido. Um dos convidados tentou acalmá-lo e solicitou, em italiano, que o cantor desculpasse a atitude do público.

ch'io debba scusare	Que eu deva desculpar
il non esser là avvezzi a un simil canto	porque não estão acostumados a um canto similar
né aver ancor inteso un altrettanto	nem sequer ainda outro[canto] semelhante ouviram
e che <i>in lor stil l'ahàh non può passare;</i>	e de seu estilo [Frances] não podem passar
che i gran passaggi son per li violini	Que as grandes passagens para os violinos são
e per le voce sono le parole	E para as palavras para as vozes cantar
<i>ch'un passaggio di otto note sole</i>	que numa passagem de oito notas somente
bastar deve a un cantor delli più fini....	deve a um cantor dos mais refinados bastar

(Disponível em www.haendel.it/interpreti/old/balatri.htm Acesso 25 mar. 2012)

⁸⁰ Jean Louis de Maleteste foi amigo de Brosses em Dijon.

⁸¹ “Quelle invention! Quelle harmonie! Quelle excelente plaisanterie musicale! Je porterai cet opéra en France, et je veux que Maleteste m’em dise dès nouvelles. Mais sera-t-il organisé pour comprendre cela?”

Em seguida Balatri, partiu em direção à Versailles onde se apresentou para o rei Louis XIV (1710-1774). A corte francesa era muito mais cosmopolita e com gostos sofisticados, em comparação com o círculo de nobres de Lyon, e a arte vocal de Balatri teve uma melhor aceitação por parte do Rei Sol e seus nobres. Mas, o maior afluxo de importantes sopranistas italianos se deu sob a influência do cardeal Giulio Mazarino (1602-1661), italiano e amante da ópera italiana, que facilitou a entrada de castrati como Atto Melani (1626-1693) e Marc'Antonio Pasqualini (1614-1691).

O castrato Atto Melani, que conquistara o apreço da mãe de Louis XIV, ficou conhecido na história, não só pela sua voz e talento musical, mas porque veio a desempenhar um papel duplo de cantor e espião do cardeal Mazarino nas cortes alemãs. Com o pretexto de realizar apresentações, Melani percorria os salões mais importantes, ouvia conversas particulares, fazia intrigas, levava e trazia mensagens.

Tanto o rei Louis XV como a rainha Marie-Antoinette também deram sinais de admiração por essas vozes especiais quando convidaram Farinelli, em 1737, para concertos fechados e, no ano seguinte, o castrato Caffarelli também impressionou os monarcas e sua corte, em recitais privados. Porém, na corte francesa, onde o rei era o centro de todas as atenções, os castrati italianos não conseguiram obter a atenção desejada, nem as honrarias e destaque que estavam habituados a receber em outras cortes da Europa.

Caffarelli, acostumado aos mais suntuosos presentes, não se deu por satisfeito com essa atitude francesa. Antes de partir, o rei enviou-lhe uma tabaqueira, a qual o cantor recusou dizendo que tinha várias mais bonitas e essa nem sequer continha o retrato do monarca. Explicaram-lhe que o rei só dava seu retrato aos embaixadores ao qual Caffarelli respondeu: “pois bem, que os mande cantar!” (Barbier, 1993, p.163).

A Delfina, em compensação, não apreciou nem um pouco o humor do cantor; algum tempo mais tarde, ele lhe deu um diamante acompanhado de um passaporte, com todas as formalidades cumpridas, pedindo-lhe que deixasse a França em três dias, ao que acrescentou perfidamente: “Está assinado pelo rei: isso é uma grande honra para vós” (Barbier, 1993, p.163).

Dentre as nações e cortes por onde os castrati puderam apresentar a sua arte vocal, a França sempre pareceu adotar uma postura de maior hostilidade. Na “luta”

estilística entre a França e Itália, os castrati foram o principal foco de ataque na corte francesa pelo fato de estarem fortemente vinculados à música italiana que os criara, formara e exportara. Aparentemente esses cantores não se apresentavam na Ópera de Paris, principalmente pelo fato que, na ópera francesa, os papéis que necessitavam de vozes agudas foram cantados pelos haute-contre⁸² e, normalmente, os papéis femininos não atingiam uma região muito aguda (Colas e Di Profio, 2009, p. 254).⁸³ No entanto, sem que se falasse muito nos castrati, ou até mesmo falando mal, esses cantores italianos estiveram presentes na corte de Louis XIII de Bourbon (1601– 1643) até a Revolução Francesa, quando ainda encontra-se notícias de apresentações de castrati no período de Napoleão e na Capela de Charles X (1757-1836).

O Concert Spirituel, 1725 e 1790, foi uma série de concertos criada com o objetivo de proporcionar entretenimento durante a quinzena da Páscoa e em feriados religiosos, quando os outros espetáculos (Ópera de Paris, Comédie-Française, e Comédie-Italienne) estavam suspensos. A seleção das peças a serem executadas, eram uma mistura de obras sacras, obras corais e peças instrumentais virtuosísticas, e por muitos anos teve lugar Salle des Suisses - Palais des Tuileries (Palácio das Tulherias) onde vários compositores e músicos puderam ser apreciados sem terem que passar pelos salões fechados da aristocracia.

Cerca de dezesseis castrati se apresentaram ao longo de mais de 60 anos, nos Concert Spirituel. Entre esses, Antonio Albanese (batizado 1729-1800) dominou a cena lírica nos anos de 1753, quando participou de 21 concertos, e 1754, em mais 21 apresentações. Na maioria delas, Albanese cantou no papel principal de solista, o Stabat Mater composto por Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), motivo pelo qual foi agraciado pelo rei Louis XV, com uma pensão vitalícia pela sua interpretação (Sawkins, 1987, p. 320).

⁸² É um tenor com um tessitura vocal muito leve e aguda, voz essa cultivada na França desde o início período barroco.

⁸³ Deve-se considerar ainda que, na época de Lully (1632-1687), o diapasão se concentrava em torno de Lá 392 Hz, cerca de um tom abaixo do diapasão moderno Lá 440 Hz (Sawkins, 1987, p.315).

Outro castrato que se distinguiu nos Concert Spirituel foi Pasquale Potenza (1730?- depois de 1797) que chegou a Paris em 1759, com dezenove anos. Em 1760, foi descrito pelo *Mercure de France* como “possuidor da admirável arte de Farinelli levada a um alto grau de perfeição”, tendo, no ano de 1776, cantado em 29 concertos (Sawkins, 1987, p. 320).



Figura 7: Pasquale Potenza (ca.1730-?). Pintor desconhecido.
Cívico Museo Bibliografico Musicale, Bolonha.

Segundo o *haute-contre* da Capela Real, Marc-François Bêche, o castrato mais considerado e respeitado na França foi Antonio Bagniera (1638?-1740) que viveu até a idade de 102 anos. Bagniera comprou um terreno na periferia de Versailles, em Montreuil, e construiu um belo casarão onde morava com vários outros castrati. O casarão ficou conhecido em Paris como *Maison des Italiens* ou Casa dos italianos (Sawkins, 1987, p. 321).

Nas últimas décadas do século XVIII, a prática da castração e os próprios castrati foram intensamente atacados, tanto musical como ideologicamente. Filósofos de toda a Europa, principalmente do Iluminismo francês, condenavam com veemência a

castração, como verifica-se no verbete “castrato” do Dictionnaire de Musique, escrito por Rousseau:

Encontra-se, na Itália, pais bárbaros que sacrificam a natureza pela fortuna, entregando seus filhos a esta operação, para o prazer de pessoas voluptuosas e cruéis que ousam procurar o canto desses infelizes. [...] Façamos ouvir, se for possível, a voz do pudor e da humanidade que grita e se levanta contra esse costume infame; e que os príncipes, que o incentivam por sua demanda, enrubesçam pelo menos uma vez por prejudicarem de tantas maneiras a preservação da espécie humana⁸⁴ (Rousseau, 1768, p. 75).

Na passagem do século XVIII para o XIX, Napoleão Bonaparte, também se opôs à prática da castração, mas ficou admirado com a voz de Girolamo Crescentini (1762-1846), que, aparentemente, era o único cantor que comovia o imperador com a sua interpretação das árias de Romeu, da ópera *Giulietta e Romeo* (1796) composta por Niccolò Antonio Zingarelli.

Mesmo com todas as hostilidades, os castrati italianos na corte francesa, foram respeitados como profissionais do canto. Adquiriram vários privilégios como, por exemplo, caçar em Fontainebleau e muitos obtiveram a cidadania francesa. Quando atingiam idade avançada e se aposentavam, em comparação com a grande maioria dos outros castrati, não retornaram à Itália e foram sepultados na França.

Admirados pelo rei Louis XIV e seus sucessores e, ainda por uma parte da corte francesa, os castrati italianos tiveram uma vida com conforto material e certa segurança, sem se distinguirem dos outros músicos. Contudo permaneceram afastados do grande público, fora do circuito dos grandes teatros que proporcionou a tantos cantores carreiras brilhantes, sendo acolhidos e respeitados somente no interior da corte francesa (Barbier, 1993, p. 160).

⁸⁴ “Ils se trouve, en Italie, des pères barbares qui, sacrifiant la nature á la fortune, livrent leurs enfants à cette opération, pour le plaisir de gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le chant de ces malheureux. [...] mais faisons entendre, s’il se peut la voix de la pudeur & de l’humanité qui crie & s’ élève contre cet infame usage, & que les Princes qui l’encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, entant de façons, á la conservations de l’espèce humaine.”

1.5 - A Igreja e os *castrati*

O posicionamento da Igreja Católica em relação aos *castrati*, e à prática da castração com finalidade musical, sempre foi bastante contraditória. Alguns papas como Alexandre VI (papa entre 1492 e 1503), Gregório XIV (papa entre 1590 e 1591) e Clemente VIII (papa entre 1592 e 1605) foram mais acolhedores e flexíveis em relação à castração, tolerando e até mesmo aprovando a presença dos *castrati* em seus grupos corais e na vida religiosa (Barbier 1993, p.103; Cappelletto 1995, p. XIII).

Outros papas consideravam a castração como uma anomalia, uma amputação pecaminosa, contrariando a original natureza do homem, a saber: Inocêncio XI (papa entre 1676 e 1689), Bento XIV (papa entre 1740 e 1758), Clemente XIV (papa entre 1769 e 1774) e Leão XIII (papa entre 1878 e 1903). Estes foram menos compreensivos e lançaram mão de decretos proibitivos reprovando a emasculação (Barbier, 1993, p.102-103).

O cristianismo primitivo, cerca de 33 e 325 d.C., defendia uma moral sexual muito rígida, temiam o vício e desprezavam profundamente os prazeres corporais. A castração tornara-se quase que obrigatória para o acesso aos cargos de direção nas comunidades cristãs: a supressão da sexualidade (*il gran rifiuto*) significava um estado de disponibilidade para Deus e para o outro.

Os líderes religiosos da cristandade, temendo o aumento incontrolável da prática da castração por vontade própria e com receio que os cristãos seguissem o exemplo de Orígenes⁸⁵ de fazer-se eunuco, procuraram proscrever essa prática no Concílio de Nicéia, no ano 325 d.C. O primeiro cânon do Concílio excluiu expressamente do sacerdócio homens que haviam se castrado por vontade própria.⁸⁶

⁸⁵ Conhecido por seus discursos sobre o cristianismo, havia tomado as palavras de Jesus em sentido literal: “há eunucos que se fizeram eunucos por causa do reino dos céus” (Mateus 19:12), e se castrou.

⁸⁶ Na bíblia, está citado em Deuteronômio 23:1: “Aquele a quem forem trilhados os testículos ou cortado o membro viril, não entrará na assembleia do Senhor”.

Eunucos podem ser recebidos entre os clérigos, mas não serão aceitos aqueles que se castram. Se alguém foi operado por cirurgiões por causa de uma enfermidade, ou teve um de seus membros cortados por bárbaros, deixe-o ficar no clero. Mas se alguém cortou um de seus próprios membros quando estava bem de saúde, ele deve ser demitido mesmo que seja examinado depois de ser um clérigo” (Disponível em <http://www.e-cristianismo.com.br/pt/documentos/50-canones-do-concilio-de-niceia>. Acesso 27 set. 2012).

Segundo Rosselli, a prática da castração foi proibida pela lei romana por Justiniano (século VI), e geralmente essa lei era válida nos estados italianos, mas não era proibida por lei eclesiástica. Essa questão gerou muita polêmica entre os teólogos renascentistas. Um grupo, fundamentado nas teorias de Tomás de Aquino (1225-1274) que pregava que o homem é responsável e não dono de seu corpo, concordou que a castração era lícita apenas com o propósito de salvar a vida, por conselho médico e com o consentimento do respectivo menino (Rosselli, 1998, p. 151).

Uma minoria dos teólogos, no entanto, afirmou que a castração para fins artísticos poderia ser válida utilizando o argumento que traria benefícios para a comunidade, para a eficácia dos serviços da igreja ou para a suposta necessidade dos governantes. O teólogo Zaccaria Pasqualigo também argumentou, em 1641, que a garganta de um menino era mais valiosa para ele do que seus testículos (Rosselli, 1998, p. 151).

Perante diferentes posicionamentos, a própria Igreja não aboliu completamente a prática da castração, mas continuou com seus cristãos castrados atuando no interior de suas instituições. No século XII, essa prática ainda era uma punição, como no conhecido caso de Abelardo e Heloísa.⁸⁷ Porém, a Igreja estava ciente que a castração era um hábito pagão, contrário à lei de Deus e que durante o século XII e os séculos posteriores, essa prática continuava em uso. A partir do final do século XV, a Igreja foi aceitando os castrati desobedecendo à resolução do Concílio de Nicéia que excluía expressamente do sacerdócio homens que haviam se castrado por vontade própria.

⁸⁷ Em 1118, Abelardo apaixonou-se por sua aluna Heloísa. Casaram-se secretamente e tiveram um filho. O cônego da catedral católica romana de Paris, tio de Heloísa, acusou Abelardo de ter seduzido a jovem e puniu-o enquanto dormia, castrando-o.

O papa Alexandre VI (no período entre 1492-1503), através de uma série de alianças firmadas entre o papado e a coroa espanhola, foi um dos primeiros a permitir e incentivar a contratação de castrati espanhóis para cantarem na Capela Giulia, no Vaticano (Sherr, 1992, p. 601). Quando a bula do papa Sisto V (1589) permitiu a inclusão de quatro castrati no coro da Basílica de S. Pedro, o castrato Francisco Soto de la Langa já integrava o coro papal desde 1562. Assim, pelo menos 27 anos antes, o Vaticano já havia abandonado a decisão do Conselho de Nicéia. Em 1588, o mesmo Papa vetou as mulheres de cantar no palco de qualquer teatro público ou lírico. Essa proibição foi reiterada pelo papa Inocêncio XI, cerca de 100 anos mais tarde, porém restrita aos teatros nos Estados Pontificais.

O papa Clemente VIII desconsiderou o próprio cânon da Igreja e foi um dos responsáveis pela admissão de cantores castrados no coro da Capela Sistina como: Petrus Paulus Folignatus Eunuchus e Hyeronimus Rosinus Perusinus Eunuchus (Barbier, 1993, p.8; Frosch, 2006, p.595; Sowle, 2006, p.61). Autorizou também a castração unicamente ad honorem Dei, fazendo com que cada vez mais o número de cantores castrados no Vaticano aumentasse.

Em 1694, as igrejas em Roma possuíam aproximadamente 100 cantores castrados e em 1780 o número já havia sido dobrado (Scholz 2001, p.276). Uma vez que a mais alta autoridade da Igreja sancionara abertamente a prática da castração com finalidade musical, os castrati passaram a ser aceitos e foram se tornando populares na Itália e no resto da Europa.

Benedito XIV (papa entre 1740-1758) fez menção à decisão do Concílio de Nicéia e admitiu que a castração era ilegal. Mas, tal era o apelo e a importância da música na Igreja que, em 1748, rejeitou resolutamente a sugestão de seus próprios bispos de proscrever os castrati, por temer que as igrejas ficassem vazias caso tomasse essa atitude (Rosselli, 1998, p. 151). Assim, os castrati continuaram a integrar os coros das igrejas italianas, nomeadamente na Basílica de São Pedro e na própria Capela Sistina.

Como a opinião pública contra a castração crescia, em meados do século XIX, discretamente, a Igreja começou a aposentar os castrati que cantavam no Vaticano. Após ataques veementes e muita pressão para que a Igreja se pronunciasse, a castração com

finalidade musical foi oficialmente declarada proibida em 1878 pelo papa Leão XIII (Barbier, 1993, p.197; Scholz, 2001, p.274). Contudo, a bula do papa Sisto V, que deu início a prática da castração não foi formalmente anulada.

O Vaticano permitiu que aqueles que tinham sido castrados antes dessa data, como Giovanni Cesari (1843-1904), Domenico Salvatori (1855-1909), Domenico Mustafa (1829–1912)⁸⁸ e Alessandro Moreschi (1858-1922) permanecessem cantando e trabalhando na Capela Sistina. Dentre esses quatro castrati, Alessandro Moreschi foi o último a se aposentar (em 1913) e viveu até 1922, sendo de fato o último verdadeiro castrato, mais conhecido como "O Anjo de Roma" (Barbier, 1993, p. 198; Bergeron, 1996, p.174; Melicow, 1983, p.761; Cappelletto, 1995, p. XVII). Existem algumas gravações do castrato, fruto de experiências realizadas entre 1902 e 1904 pela Gramophone Company, disponíveis hoje na internet.⁸⁹

Em 1903, o papa Leão XIII faleceu e seu sucessor, papa Pio X, foi um grande defensor da volta do canto gregoriano assim como da polifonia renascentista. Um dos primeiros atos oficiais desse pontífice foi a promulgação do *Motu Proprio Tra le sollecitudini* no dia 22 de novembro de 1903, no dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos. O decreto V, artigo 13, comenta:

[...] conclui-se que os cantores da Igreja têm de fato um verdadeiro trabalho litúrgico e, portanto, as mulheres sendo incapazes de exercer tal cargo, não podem ser admitidas no coro. Sempre que for desejado o emprego de vozes agudas de soprano e contralto, essas vozes devem ser cantadas por meninos, de acordo com o uso mais antigo da Igreja.⁹⁰

Esse decreto complementou a proibição anterior feita pelo papa Leão XIII e exclui de vez a possibilidade de contratação de novos castrati na Igreja. Era apenas uma

⁸⁸ Domenico Mustafa. Admitido na Capela Sistina como corista em 1848, tornou-se conhecido por seu canto, pelo profundo domínio dos aspectos musicais e como compositor. Em 1860, foi nomeado diretor do coro pelo Papa (papa) Leão XIII e foi eleito para o cargo de Direttore Perpetuo da Capela Sistina em 1878 e presidente da organização musical Società Musicale Romana, em Roma. Em 1902, pela avançada idade, retirou-se para uma luxuosa casa em Montefalco, onde passou o resto de sua vida, falecendo em 1912. Em 1926, Alberto de Angelis escreveu sua biografia e posteriormente a casa de campo, Villa Mustafâ, foi transformada parte em museu e em hotel aberto aos visitantes.

⁸⁹ Nesses registros (<http://youtu.be/slhhg8sl6Ds>, <http://youtu.be/HbV6PGAWaIU>), deve-se levar em consideração os limites técnicos de gravação da época e a idade avançada do cantor.

⁹⁰ Disponível em, <http://www.adoremus.org/MotuProprio.html> Acesso 27 set. 2012.

questão de tempo: aguardar que Moreschi e seus colegas morressem e fossem substituídos por meninos.



Figura 8: Domenico Mustafá (1829-1912).



Figura 9: Alessandro Moreschi (1854-1922).

1.6 - O declínio dos *castrati*

Ao longo do século XVIII, observou-se que o número de *castrati* italianos começou a diminuir. Em torno de 1780, se tornava cada vez mais difícil encontrar bons cantores para atender a demanda das cortes europeias. Os *castrati* já estavam se tornando cantores raros no cenário musical europeu.

A razão da diminuição do número de *castrati* é hoje uma tarefa difícil para quem deseja encontrar explicações precisas. O primeiro indício que temos foi a recuperação da econômica italiana que, em torno de 1730, começou a oferecer outras perspectivas, novas possibilidades de sobrevivência, fazendo com que os pais não mais necessitassem recorrer à prática da castração na busca de uma vida melhor para seus filhos e família.

Como foi visto ao longo deste primeiro capítulo (1.3 – Itália, trajetória dos meninos castrados), a decisão de castrar um filho significou, para a maioria dos pais e familiares, inseri-lo no contexto religioso, fazer do menino um cantor de igreja ou matriculá-lo numa ordem monástica. Nos séculos XVI e, principalmente, XVII, na Itália, arriscar a virilidade do menino em busca de uma educação sólida, moradia e alimentação, segurança financeira para si e sua família, não parecia uma decisão tão drástica. Mas, no século XVIII, as ordens monásticas começaram a passar por um longo período de restrições; verificou-se o fechamento de vários monastérios e o fim de alguns coros. Com isso, a escolha de castrar um filho tornou-se menos atraente. Para Rosselli, provavelmente foi esta a causa mais importante.

[...] o gradual declínio do ascetismo cristão, que se manifestou através do século XVIII na diminuição dos membros das ordens religiosas, interligado com as mudanças econômicas e demográficas já mencionadas [diminuição da porcentagem de monges]. Se, como já afirmei, a decisão de tornar um filho castrato significou para a maioria das pessoas uma decisão para fazer dele um cantor de igreja – ou mais drástica, gananciosa ou arriscada [atitude] de matriculá-lo em uma ordem monástica - tal escolha tornou-se menos atraente

quando houve uma redução no número de coros de igreja ou o fim dos mesmos⁹¹ (Rosselli, 1988, p.179).

A opinião pública contra a prática da castração crescia cada vez mais e os castrati em si foram intensamente atacados, tanto musical como ideologicamente. Filósofos europeus, principalmente do Iluminismo francês como Voltaire, Rousseau, Diderot e D'Alembert condenaram com veemência a castração e depositaram todo as suas enfáticas críticas na prática da castração com finalidade musical, como ato indigno de uma sociedade moderna. Pressionaram fortemente os líderes da sociedade e da própria Igreja para que eles se posicionassem contra essa prática.

No conto *Candide* ou *l'Optimisme*, publicado pela primeira vez em 1759, Voltaire ao descrever a desgraça pelo qual passara a filha do papa Urbano X, a princesa da Palestrina – a velha, no conto –, introduziu um personagem eunuco que, ao falar de si, exagerou o número de meninos submetidos à castração em Nápoles, talvez para enfatizar o aspecto supostamente sórdido da castração. Quando mencionou que “outros vão governar Estados”, provavelmente fazendo referência a Farinelli.

— Nasci em Nápoles, me disse ele. Onde se castram duas ou três mil crianças todos os anos; uns morrem [da operação], outros adquirem uma voz mais bela que a das mulheres, outros vão governar Estados. Fizem-me a operação com grande sucesso, e fui músico da capela da senhora princesa da Palestrina⁹² (Voltaire, 1759, capítulo XII, p. 88. Original disponível em http://files.libertyfund.org/files/973/0333_Bk.pdf Acesso 10 out. 2013).

Rousseau desconsiderou tão fortemente os castrati, tanto musical como humanamente, que os caracterizou como grandes monstros criados e alimentados pela sociedade. Segundo Rousseau, os castrati eram “Homens que cantam tão bem, mas sem

⁹¹ “[...] the gradual decline of Christian asceticism, manifested through the eighteenth century in the falling membership of the religious orders, and itself intertwined with the economic and demographic changes just mentioned [diminuição da porcentagem de monges]. If, as I have argued, a decision to make ne's son a castrato meant for most people a decision to make him a church singer - a more drastic, greedier or riskier version of enrolling him in a monastic order, - such a choice became less attractive as church choirs reduced their numbers or closed.”

⁹² “— Je suis né à Naples, me dit-il; on y chaponne deux ou trois mille enfants tous les ans; les uns en meurent, les autres acquièrent une voix plus belle que celle des femmes, les autres vont gouverner des états. On me fit cette opération avec un très grand succès, et j'ai été musicien de la chapelle de madame la princesse de Palestrine.”

calor e sem paixão, e no teatro são os mais aborrecidos atores do mundo”⁹³ (Rousseau, 1768, p.76).

Pode-se considerar o contexto político, econômico e religioso, como a causa da diminuição dos castrati. Contudo, observa-se ainda o progressivo desaparecimento dos conservatórios napolitanos, que foram tão determinantes no ensino da arte do canto e preparação profissional desses cantores. Em 1744, o Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo já havia desaparecido vítima da má administração e no decorrer das décadas seguintes, os três outros conservatórios passaram por problemas internos, má administração e a crescente incompetência dos professores. Em 1790, o Conservatorio della Pietà dei Turchini estava em total desordem e o ensino, que primou pela qualidade, era considerado decadente. O Conservatorio Sant' Onofrio a Capuana, que contava apenas com trinta alunos, uniu-se com o Conservatorio Santa Maria di Loreto (Barbier, 1993, p. 187).

Finalmente, o fim da proibição imposta às mulheres de atuarem ou cantarem nos teatros, foi um marco para a diminuição da presença dos castrati no cenário musical europeu. Em 1798, o papa revogou essa proibição em seus estados e a partir desse momento, esses cantores sentiram a forte concorrência feminina nos palcos. Os ilustres castrati foram terminando sua carreira e saindo do cenário musical em fins do século XVIII, tais como: Giuseppe Aprile ⁹⁴ (1732-1813) que se aposentou em 1785, Pacchiarotti, Rubinelli e Marchesi que se retiraram dos palcos em 1792, 1800 e 1805 respectivamente. Os dois últimos castrati da era da ópera com carreira internacional foram Girolamo Crescentini e Giovanni Battista Velluti (1780-1861) que se aposentaram, respectivamente, em 1812 e 1830.

A partir do início do século XIX, a maioria dos cantores castrados se recolheu ao interior das igrejas restringindo suas atividades musicais à atividade litúrgica. À medida que foram falecendo, a história e os próprios castrati foram se extinguindo.

⁹³ “Hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, sont, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde.”

⁹⁴ Foi um castrato soprano, compositor e professor de canto mais conhecido como Scirolo, Sciroletto e Sciolino, derivações do nome de seu professor de canto Gregorio Sciroli.

1.7- Os Castrati hoje: reconstrução de uma imagem

Na busca de reconstruir uma imagem histórica dos castrati, faltam ainda muitos elementos. Escapam as memórias daqueles cantores que, se tivessem sido escritas, teriam trazido à tona esclarecimentos sobre suas origens, suas infâncias, as circunstâncias em que foram castrados, seus estudos vocais e vidas privadas. A maioria dos registros que se tem dos castrati são os relatos de terceiros, ou seja, correspondências, diários e narrativas de viagens que foram escritos por pessoas que tiveram a oportunidade de ouvi-los e conhecê-los, e que constituem algumas das raras fontes historiográficas que permitem identificar e compreender as semelhanças e diferenças, a arte vocal e musical dos castrati.

Ao longo do século XX e do século XXI, observa-se que a temática dos cantores castrados ainda desperta muito interesse e curiosidade no imaginário coletivo, não apenas na Europa, mas também em toda a América. Os recursos tecnológicos da modernidade, como o cinema, as gravações, os documentários, a internet, as peças de teatro e os livros de ficção, proporcionam uma produção artística nova e inédita que ainda se inspira numa temática antiga.

Dentre alguns pesquisadores da atualidade que se interessam pela representatividade dos castrati na arte e no domínio da iconografia, a historiadora Franca Camiz foi uma das que mais trabalhou em tópicos relacionados à arte e música, fazendo a conexão de alguns rapazes representados em quadros de Caravaggio com os castrati. Abordou também pintores como Jacopo Amigoni (1682-1752), que pintou vários quadros tendo Farinelli como modelo e o italiano Andrea Sacchi (1599-1661) que pintou a alegoria do momento em que o castrato Marc'Antonio Pasqualini foi coroado por Apolo.

No teatro, a tradição da abordagem de personagens castrados já vem de longa data. Na peça *Dialogo Del Capon* (Francisco Narváez de Velilla, 1597), um dos personagens principais é castrado. Shakespeare também abordou as questões do travestimento e do eunuquismo na peça *As You Like*, elaborando a personagem Rosalina

que se traveste, transitando entre os gêneros masculino e feminino. Em *Twelfth Night*, a personagem Viola fica sob a guarda de um eunuco chamado Cesário.

Em *Sarrasine* de Balzac, o escultor francês (Sarrasine), ao visitar Roma em 1758, após ouvir a prima-dona La Zambinella cantar, apaixona-se loucamente. Somente após um encontro com a cantora, Sarrasine descobriu, para sua humilhação pública, que ela era um homem, um castrato. Na atualidade, a peça de teatro *Monstruos y Prodigios: la Historia de los Castrati* (2000) foi inspirada no livro de Barbier e encenada pela companhia mexicana Teatro de Ciertos Habitantes. *Monstruos y Prodigios* descreveu como esses sopranos masculinos se tornaram uma sensação em todo o mundo barroco, bem sucedidos e os mais estimados da alta sociedade. A peça revelou ainda a genialidade musical, a decadência e a violência em torno de três séculos dessa prática hoje tida como bizarra. A estrela principal do espetáculo foi o cantor sopranista Javier Medina Ávila⁹⁵, acompanhado por um duo instrumental de cravo e violino.

Também no domínio da literatura, a temática dos castrati vem despertando a atenção dos escritores da atualidade, como Dominique Fernandez no romance *Porporino* (Grasset, 1974), em francês, com traduções para o italiano e inglês. Esse conto ficcional abordou a vida de dois castrati que conheceram diversas pessoas famosas no universo musical do século XVIII. Dominique Fernandez foi professor de Patrick Barbier, que, em retribuição, lhe dedicou o seu livro *História dos Castrati*.

O argumento do livro *Cry to Heaven* (1982) da escritora norte-americana Anne Rice⁹⁶, se passa em Veneza, no século XVIII, quando o personagem Tonio foi castrado pelo irmão e, sob a rígida disciplina do conservatório de Nápoles, o jovem se aperfeiçoou na arte do canto. Esse romance é um dos mais antigos da autora e apresenta uma detalhada pesquisa histórica. O posfácio de Rice revelou a extensão da sua pesquisa, incluindo informação médica e anatômica sobre a castração e a sua imersão no mundo da ópera do século XVIII.

⁹⁵ Aos sete anos de idade, Javier teve leucemia e devido à doença, sua laringe ficou atrofiada, e sua voz não mudou depois da puberdade, permanecendo aguda, na região do soprano.

⁹⁶ Tradução em língua portuguesa: Rice, Anne (trad. Oliveira, Ivo de). *Chore para o céu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Farinelli: Memoires d'un Castrat (1994)⁹⁷ é outra obra literária inspirada nas histórias dos castrati. Nas primeiras páginas do romance, Marc David remete para o ano de 1770, na cidade de Bolonha, Itália, mais exatamente na casa do cantor aposentado Farinelli. No enredo, em março desse referido ano, Farinelli recebeu a visita de um músico prodigioso: o jovem Wolfgang Amadeus Mozart. Desse encontro e através dos diálogos travados ao longo do livro, observa-se o confronto de dois grandes músicos, um velho e o outro ainda jovem.

O escritor brasileiro João Silvério Trevisan também se viu atraído pelas histórias dos cantores castrados. Em especial pela biografia de Domenico Mustafá (1829-1912), um castrato soprano de grande fama, particularmente admirado pelas suas performances das obras de Händel. O romance histórico *Ana em Veneza* (1994), constitui-se de uma mescla de elementos biográficos e ficcionais. O ponto de partida é a história real da origem germano-brasileira de Júlia da Silva Bruhns Mann (mãe de Thomas Mann) na primeira parte do livro.⁹⁸

A história desse livro se passa no Verão de 1890, quando Julia Bruhns, a escrava Ana e o compositor brasileiro Alberto Nepomuceno⁹⁹ se encontram em férias na cidade de Veneza, onde conversam sobre os seus passados, exílio, nacionalismo e terra natal, sobre a crise de valores e os dilemas do fim de século. No capítulo IV, Alberto Nepomuceno vive uma experiência única ao ouvir a voz de um castrato numa cerimônia religiosa na Basílica de São Marcos. Logo após eles se encontram, por acaso, no café Florian e travam um interessante diálogo onde o cantor narra a sua vida.

Ainda no universo da criação e inspirado na biografia do castrato Luigi Marchesi, Achille Maccapani escreveu o livro intitulado *Confessioni di un evirato cantore*

⁹⁷ Tradução em língua portuguesa. David, Marc. (Trad. D'Almeida, Xerxes). *Farinelli, memórias de um Castrato*. São Paulo: Scritta, 1995.

⁹⁸ Júlia da Silva Bruhns nasceu e viveu até os sete anos de idade em Parati, uma pequena cidade histórica do Estado do Rio de Janeiro. Devido a um parto mal sucedido, sua mãe faleceu e a família mudou-se para Lübeck, Alemanha, levando a escrava negra Ana (1857).

⁹⁹ Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi compositor, pianista, organista e regente brasileiro, considerado o percussor do nacionalismo na música erudita brasileira.

(2009). A história se passa no final do século XVIII e início do XIX e conta o dia-a-dia dos teatros na Itália e na Europa, onde os escritores, cantores e atores disputavam os favores dos poderosos para atacarem os seus rivais. Crimes, traição, mentiras, amor, surgem na longa confissão que o castrato Luigi Marchesi¹⁰⁰ faz a Don Francesco, nos momentos finais de sua longa e aventureira vida, quando conheceu os personagens e os eventos que passaram a ser contabilizados nos livros de história.

Em termos cinematográficos, a grande referência é o filme de longa-metragem *Farinelli – Il Castrato*, dirigido por Gerard Corbiau (Sony Pictures, 1994), cuja a popularidade contribuiu enormemente para a atual onda de interesse sobre os castrati. O filme focaliza a vida do cantor italiano Carlo Broschi, que iniciou sua carreira ao lado do irmão cravista e compositor Ricardo Broschi. Contudo o que despertou muito interesse na época de seu lançamento, foi o fato da voz do personagem Farinelli ser um produto de uma experiência realizada no laboratório do IRCAM¹⁰¹ e não a voz verdadeira de um cantor.

Esta experiência consistiu de uma manipulação digital em que os técnicos de som uniram as vozes do contratenor norte-americano Derek Lee Ragin e da soprano polonesa Ewa Mallas-Godlewska, num único e uniformizado timbre. Através dessa “cirurgia digital”, foi criada uma ilusão acústica que estimulou novamente a mesma pergunta que o público dos séculos passados se fazia: “é um homem ou mulher que eu vejo e/ou escuto?” (Bergeron, 1996, p.183).

Mais recentemente, no domínio da multimídia, foram realizados documentários que podem ser consultados em canais abertos ou nas comunidades de compartilhamento de vídeos (Youtube) e que buscam trazer à luz, sob o ponto de vista científico, uma análise profunda sobre a prática da castração na Itália do século XVIII. Fundamentado na monografia de Hubert Ortkemper, intitulada *Engel wider Willen: Die Welt der Kastraten*¹⁰², a Westdeutschen Rundfunks (WDR, Colônia) produziu um documentário de

¹⁰⁰ Informações sobre o castrato, ver página 50- nota de rodapé.

¹⁰¹ Um resumo desse processo pode ser encontrado no jornal do IRCAM. Ver Depalle, Ph; Garcia, G e Rodet, X. In “A La recherche d’une voix perdue” (1995). Paris: Résonance, 15, p.14-15.

¹⁰² Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=blWZtLKAPZ8&feature=player_detailpage#t=7s

mesmo nome que busca esclarecer os aspectos históricos, psicológicos e morais da lendária arte dos castrati.

Fruto de pesquisas realizadas pela British Broadcasting Corporation (BBC4), mais um documentário foi realizado em 2006, em Londres, intitulado *Castrato*¹⁰³, abordando aspectos históricos e principalmente a tentativa de “reconstrução” do que teria sido a voz de um cantor castrato, mixando em estúdio a voz de um menino, uma soprano, um contratenor e um tenor.

Verifica-se o grande interesse por parte de alguns músicos e musicólogos em resgatar ou reconstruir a sonoridade perdida dessas vozes do passado, que ainda desperta muita curiosidade.¹⁰⁴ Muitos cantores ainda são levados a buscarem as obras compostas especificamente para essas vozes singulares, aceitando o desafio de interpretá-las.

Os avanços tecnológicos e a investigação histórica no âmbito da música tiveram aí um papel muito importante. Nesse âmbito, o movimento de Música Antiga, fruto da interpretação histórica, incentivou a proliferação da utilização das vozes de contratenor. Assim, como na música instrumental, se buscou tocá-la com os instrumentos originais ou réplicas, no canto deu-se também um movimento no sentido de investigar como eram as vozes do passado, como se constituía toda a técnica vocal e os métodos de ensino do canto.

DeMarco é de opinião que os contratenores são indicados como os melhores substitutos dos castrati na música religiosa e nas óperas barrocas (DeMarco, 2002, p.177). Na atualidade, esses cantores buscam se aproximar do ideal de voz dos castrados, numa tentativa de recriar um estilo de execução de dimensão “histórica”. As montagens de óperas barrocas historicamente informadas suscitaram novas pesquisas e descobertas, mantendo constantemente esse tema em voga, desencadeando uma intensa curiosidade dos pesquisadores em relação aos aspectos sociais que esses cantores representaram, buscando

¹⁰³ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=S8ZAraf5wMc&feature=player_detailpage

¹⁰⁴ No site <http://www.compulink.co.uk/~velluti/cast.htm> pode-se observar uma listagem mais detalhada sobre a temática dos castrati na ficção, nos filmes e em outras mídias.

responder indagações a respeito de suas personalidades, de suas interpretações e repertório, entre outras curiosidades.

A partir do ano de 2000, a cena lírica europeia presenciou o surgimento de alguns contratenores como Philippe Jaroussky, Franco Fagioli, Max Emanuel Cencic, Valer Barna-Sabadus, capazes de cantar o repertório mais exigente composto para os *castrati*. Il Sant'Alessio (1632), composta por Stefano Landi e Artaserse (1730) de Leonardo Vinci são exemplos de óperas encenadas no século XXI, com um elenco essencialmente masculino, com os contratenores interpretando os papéis femininos.

Podemos conhecer um pouco do repertório composto especificamente para os castrati através das gravações realizadas por sopranos, contraltos e contratenores, que nos auxiliam a conhecer e obter uma ideia ou imagem sonora de como soava o repertório dos grandes castrati dos séculos passados. Dentre as inúmeras gravações disponíveis, extratos de óperas, gravações de árias separadas, óperas inteiras, foi feita uma seleção no sentido de pesquisar discos que estivessem totalmente voltados para a pesquisa do repertório dos cantores castrados cujos títulos estivessem exclusivamente relacionados a essa temática:

Händel: Arie per Castrato (selo Bongiovanni);
L'Age d'or des Castrats (EMI Classics 1985-87-88-94);
Pasticcio per Il Castrato Gaetano Guadagni (Aria 1987-96);
Le temps des Castrats (EMI France, 1989);
Castrato Arias and Motets (CAMEO 1989-2003);
Alessandro Moreschi *The Last Castrato* – (OPAL, 1993)
Die Welt der Kastraten (Capriccio, 1994);
Farinelli et son temps "Quel usignuolo" (EMI, France, 1993-94);
Les Castrats au temps de Mozart (EMI, 1994-95);
Arie di Farinelli (Bongiovanni, 1995)
La Musique au temps des castrats (Astree, 1995)
Händel: Arie per Castrato (Bongiovanni 1996)
Farinelli Arien (Arno Rausig, 1998)
Handel: Arias for Senesino (Harmonia Mundi, 1999)
Händel Arie Eroiche (Hyperion, 2002);
Arias For Farinelli (Harmonia Mundi, France 2002);
Antonio Vivaldi: Virtuose Kantaten (Virgin Classics, 2005);

Arias for Senesino (Decca, 2005);
Carestini - The Story of a Castrato (Virgin Classics, 2007)
Farinelli: Il Castrato (Naïve, 2008)
Sacrificium: The Art of the Castrati (Decca, 2009);
The World of Castrati-Angel Voices (EMI&Virgin Classics, 2010);
La Tempesta Arien und Duette der Kastraten (CODAEX Deutschland, 2010);
Caldara in Vienna - Forgotten Castrato (Virgin Classics, 2010);
Il Primo Uomo: Arias for Nicolini (DHM Deutsche Harmonia Mundi, 2011);
La Voix des rêves (Virgin Classics, 2012)
Vinci, Artaserse (Virgin Classics, 2012)

Todas as abordagens da temática da castração na vida cotidiana entre os séculos XVI e XVIII - sejam na música, medicina, pintura, teatro, literatura ou religião - reafirmaram a importância e a curiosidade sobre os castrati na sociedade, auxiliando a preservar uma memória histórica coletiva. Essa memória, por sua vez, proporcionou aos artistas e pesquisadores da atualidade as condições necessárias para a reconstrução de uma imagem dos castrati nos diversos segmentos da arte, em particular sobre os castrati no espaço luso-brasileiro, objeto de estudo dessa tese.

Capítulo II

Os *castrati* em Lisboa

Tendo em vista a estreita relação entre Portugal e Espanha e considerando que os melhores cantores castrados do século XVI eram espanhóis, como foi demonstrado (cap. I, 1.1), é muito provável ter havido um intercâmbio de cantores. Angus Heriot afirmou que existem referências ao uso de *castrati* em Portugal durante o reino de D. Sebastião (1557-78) e que aparentemente esses cantores eram espanhóis (Heriot, 1956, p.11). Mas o autor não forneceu referências que pudessem fundamentar essa informação.

O italiano João Baptista Venturino, que acompanhou o cardeal Alexandrino em viagem a Portugal em 1571, registrou suas impressões sobre a viagem. Essas anotações foram traduzidas por Alexandre Herculano (1810-1877) e, segundo o autor, foram “extraídas as mais curiosas passagens da cópia que temos diante de nós, tirada do códice 1.607 da biblioteca do Vaticano” (Herculano, 1843, p. 5). No que diz respeito à prática musical da capela de Vila Viçosa, Venturino escreveu:

As cerimônias (da missa na Capella Ducal) foram segundo o rito romano. A música era estrepitosa e retumbante; o canto era de boas vozes, mas tão altas, sendo os cantores pela maior parte eunuchos, que não me pareceu sonora, nem bem concertada, como talvez fora em aposento mais vasto (Herculano, 1843, p.62).

O musicólogo português José Augusto Alegria (1917-2004) contestou essa afirmação: “[...] não são conhecidos dados documentais que nos habilitem a aceitar este tipo de cantores nas capelas portuguesas, pelo menos nessa altura” (Alegria, 1983, p. 13).

A insinuação de Venturino de que as vozes agudas eram de eunucos, deve ser posta de remissa. Toda a tradição excluía, nessa altura, esse tipo de cantores. A prova está no mais antigo documento que conhecemos sobre a organização duma capela portuguesa, precisamente a da Casa Real de Avis. D. Duarte diz expressamente no Leal Conselheiro:

Item he muyto necessário de sse criarem moços na capeella, e que sejam de idade de VII ou VIII annos, de boa desposiçom em vozes e entender, e sotileza, e de boo assossego, por que taes como estes veem a sser de razom boos clérigos e boos cantores [...] (Alegria, 1983, p.187)

Segundo José Augusto Alegria, essa foi a prática generalizada desde os mosteiros até as catedrais, cuja a voz mais aguda da polifonia – cantus ou superius – estava reservada aos meninos, e a voz do contralto – altus – aos falsetistas. O autor faz uma ressalva, porém: “Nos séculos de existência da Capela Vila Viçosa, apenas encontrei uma indicação explícita de cantor eunuco. Chamava-se José Francisco Maria e faleceu no dia 9 de maio de 1862” (Alegria, 1983, p. 188).

Apesar da posição tomada por Alegria, contestando a presença dos castrati nas capelas portuguesas, refuta-se esse argumento questionando a fonte que ele citou. A fundamentação do autor foi na obra o Leal Conselheiro, que foi escrita em 1498, cerca de 70 anos antes do relato de Venturino sobre os eunuchos. Além disso, não há razões para duvidar de Venturino considerando de que ele não teria inventado uma descrição da prática musical da capela de Vila Viçosa.

Em relação à evidência da presença de castrati em Portugal no século XVII, existem alguns textos produzidos no âmbito da literatura. Uma pequena história bem humorada, registrada numa compilação quinhentista de autoria anônima, intitulada Ditos Portugueses Dignos de Memória, História íntima do século XVI faz menção a um capado.

Rogando uma dama da rainha a um cantor de el-rei, chamado António Carreira (que depois foi mestre de capela), que com outros cantores de Sua Alteza lhe quisesse officiar as vésperas e missa de um santo, concedeu-lhe ele; e indo ao tempo e a dama não vendo entre eles um capado de el-rei, do qual tinha entendido que folgava de olhar para ela, perguntou a António Carreira porque não levara aquele seu amigo, e ele respondeu-lhe:
– Senhora, porque, vindo ele, não me escusavam a mim e eu posso escusar a ele.” (Anônimo, séc. XVI, apud. Saraiva, 1997, p. 4557- 4558)

Este relato envolve a temática musical e tem como personagens principais cantores da Capela Real. O fato de o autor anônimo ter mencionado um capado de el-rei, tudo leva a crer que era um cantor, um castrato. A obra Ditos Portugueses Dignos de Memória, não tem uma data precisa de quando foi escrita. Mas sabemos que António Carreira (ca.1520-30 – ca.1587-97) foi cantor na Capela Real em 1565 (Nery, 1992, p.

412), portanto a referida obra deve ter sido escrita provavelmente na segunda metade do século XVI.

O próximo dito retrata mais uma cena musical no interior da residência da rainha, onde sua serva cantava com dois capados:

D. Filipa de Mendonça sendo dama, passando por uma câmara onde uma moça da câmara da rainha, chamada Joana da Costa, que tangia e cantava muito bem, estava cantando com dois cantores de el-rei capados, disse:

- Quanto melhor cercada estava Samora que Joana da Costa!¹⁰⁵

(Anônimo, séc. XVI, apud. Saraiva, 1997, p.323)

No século XVII, encontram-se mais duas evidências documentadas da presença de castrati em Portugal nas Cartas de El-Rei D. João IV, datadas entre 14 de outubro de 1645 e 01 de setembro de 1651¹⁰⁶ para os seus governadores, corregedores, provedores, donatários, cabildos, bispos entre outros, com a finalidade de as suas ordens serem executadas com cuidado e sem atraso. Em relação à música, essa obra reuniu várias correspondências trocadas entre os mestres de capela da Ajuda e Vila Viçosa relatando o estado de penúria em que se encontravam as igrejas, principalmente no que dizia respeito aos instrumentistas e cantores.

Em agosto de 1644, Manuel Pessoa escreveu para o rei D. João IV sobre o cantor Francisco de Arruda ter bonito falsete e bastante voz para coro e altar e ser um tiple perpétuo (Geada, 2012)¹⁰⁷. Seria então o cantor um contratenor, mas quando o Manuel Pessoa afirmou que era um tiple perpétuo, infere-se ser um castrato ou um homem com distúrbio hormonal, com uma voz natural de soprano.

Esse conjunto de correspondências, contém uma outra carta enviada por D. João de Ruas para o capitão Pedro de Faria, governador do castelo de Castro Laboreiro, que

¹⁰⁵ Zamora, cidade espanhola, que no século XI esteve cercada pelos sarracenos. Numa famosa batalha foi reconquistada pelos cristãos, reconstruída e repovoada por Fernando I.

¹⁰⁶ As cartas originais estão arquivadas na Biblioteca da Ajuda: P-La 51-VIII-41. As cartas foram traduzidas e publicadas por COELHO, Possidónio Mateus Laranjo. *Cartas de el-rei D. João IV para diversas autoridades do reino*. Lisboa: Editorial Ática, 1940.

¹⁰⁷ Esse material manuscrito, realizado pela Maria da Conceição Geada 2012, encontra-se disponível na sala de leitura da Biblioteca da Ajuda e não está paginado.

encaminhou para o visconde e o próprio mandou para o secretário de Estado Pedro Vieira da Silva (mandato 1642 a 1656). Esse pequeno trecho contém informações sobre onde se obter cantores castrados na cidade de Ourense para serem levados para a Capela Real:

Amigo, a pergunta que Vossa Mercê me faz é linda, que Deus o mantenha assim. Vem em boa hora porque em Orense, se vendem lindos castrados, por ser a temporada deles. Na Igreja vi dois, um não vale nem para galinha e o outro passa, mas não é coisa de consideração que lhe dê 200 ducados de salário. Em Santiago [de Compostela] levam os melhores [castrados] para a Capela Real. Vossa Mercê não se envolva com gente ruim e me envie um [castrado]. Deus o guarde. Fevereiro 06 de 1653.¹⁰⁸ (Coelho, 1940, p. 85)

Abaixo, um extrato da correspondência de D. Juan de Capillas para o capitão Pedro de Faria, solicitando informações sobre as negociações do castrado (capon) que se encontrava em Ourense (Galicia) que havia dito que nem por mil ducados ele iria para Portugal.

[...] Assim que recebi [a carta], por desejar dar a resposta do que sou mandado fazer sobre o castrado para a nova missa, que logo a enviei a Ourense, para trazê-lo aqui [...] o castrado havia dito que não viria nem que lhe dessem mil ducados, tal é o medo que têm os castrados e mulheres dessa terra. Se o castrado for de fato muito bom, que seja feitas novas propostas na tentativa de conseguir que ele venha. Terça-feira 11 de fevereiro de 1653 (Coelho, 1940, p.84-85).¹⁰⁹

Na correspondência seguinte, de 20 de fevereiro de 1653, Pedro de Faria escreveu para Diogo de Lima B. e Nogueira, afirmando ser o capado “de fraca figura e ruim oficial do seu ofício” (P-La 51-VIII-41, f. 266). Ao que tudo indica o cantor não era

¹⁰⁸ “Amigo, es linda la pregunta que V. m. me hace; e assi Dios guarde a V. m. Venia en bien tiempo porque en Orence se vienden lindos Capones por ser la sason dellos. En la Iglesia vi dos, el uno ny para pólo no vale, el outro aun passa; pêro no cosa de consideracion, que le dan 200 ducados de renta. En S. Tyago son los de la prima que suelen llevar a la Capilla Real. V. m no me meta com tal mala gente y me mande, y le guarde Dios. Feberero 06 de 1653.” (P-La, 51-VIII-41, f.279)

¹⁰⁹ “[...] luego que la receby [a carta], há sido por desear dar la repuesta de lo que se sirve mandarme en rason del Capon para la missa nueva que luego despache a Ourence para trayerlo aqui [...] avia dicho el tal Capon que no vendria aun que le diessen mil ducados, que tal es el miedo que tienen los Capones y mugeres en este tiempo desta tierra, y sierto que se el Capon fuera de mucho aprecio que hiciera nuevas diligencias para ver se podria conseguir el que veniera. Martes a 11 de febrero de 1653.” (documento original: P-La 51-VIII-41,f.265)

de fato muito bom, “se não teria o salário de 90 escudos e nem a Igreja de Santiago o teria dispensado” (11/2/1653. P-La 51-VIII-41, f. 265).¹¹⁰

Se esse castrato, que infelizmente não se tem o registro de seu nome, foi contratado ou não, não se sabe. Mas o fato é que através da leitura dessas correspondências supõe-se que, em 1653, os governantes portugueses conheciam e desejavam as vozes ímpares dos castrati e permite concluir de que era uma prática em Portugal contratar um capón, nessa época.

¹¹⁰ Agradeço à Dra. Maria da Conceição Geada, funcionária da Biblioteca da Ajuda, pela ajuda na localização e leitura desta fonte.

2.1 - A introdução dos castrati e sua arte vocal no processo de italianização da prática musical em Portugal (século XVIII)

Em 1707, ano em que D. João V foi aclamado, a nação portuguesa vivenciava o fim das hostilidades com os espanhóis e o início do equilíbrio econômico com a descoberta do ouro na colônia brasileira. Com a estabilidade política e financeira, a coroa portuguesa pôde então intensificar a sua política cultural quebrando o isolacionismo em que o reino se encontrava, estreitando o relacionamento e as trocas culturais com o resto da Europa, principalmente com a Itália.

Tendo como modelo a política absolutista francesa, a coroa portuguesa, nesse momento enriquecida pelo ouro do Brasil, direcionou e colocou as diversas artes a serviço do fausto da corte. Assim, como na França de Louis XIV e XV, foi criado e intensificado na corte portuguesa um sistema de organismos que mobilizavam arquitetos, artistas plásticos, escritores, dançarinos, músicos e outros artistas a serviço do monarca, na busca da construção de uma representação simbólica do poder régio.

Nesse período, a Igreja desfrutava em Portugal de grande poder e influência, pelo que se tornou necessário que a coroa controlasse a autonomia da Igreja em termos políticos, econômicos e culturais. A solução encontrada foi a união do poder civil com o religioso explorando o potencial teatral do ritual sacro, usando como modelo o aparato e o esplendor do ritual litúrgico do Vaticano (Fernandes, 2007, p. 236).

Em 1716, a Capela Real portuguesa foi promovida pelo Papa Clemente XI a Patriarcal, o que incentivou D. João V a ampliar a pompa musical de sua Igreja. O monarca delegou aos embaixadores portugueses que se encontravam em Roma, marquês de Fontes e posteriormente conde das Galveias, a missão de contratar os melhores músicos e os cantores de maior prestígio, sem limitações de custos. Ao longo de todo o século XVIII, verificou-se a importação sistemática e contínua de músicos italianos, inclusive um grande número de castrati.

No dia 14 de setembro de 1719, chegaram à corte portuguesa nove cantores provenientes de Roma, dentre eles cantores castrados, cujos nomes são desconhecidos (Alvarenga, 2002, p.177). Interessante é o relato de que vários curiosos correram até a casa em que os castrati estavam hospedados, na tentativa de vê-los. E tendo tomado ciência das maledicências espalhadas pelos músicos portugueses, o Rei sugeriu que puniria severamente aquele que difamasse algum castrato (Doderer e Fernandes, 1993, p. 92).

É inacreditável quando a multidão ouviu a anúncio da chegada de pessoas castradas. No primeiro dia, as pessoas corriam a casa deles, até mesmo os civis, para vê-los maravilhados. Mas os músicos nacionais [portugueses] converteram a anúncio em desprezo e foram durante a noite, notificando por todos os lados, por quanto se vendia a carne de castrato. Sabendo do ocorrido, Sua Majestade deu a entender que punirá com severidade aqueles que ousarem zombar deles [os castrati]. (26/09/1719 apud Doderer e Fernandes, 1993, p. 92).¹¹¹

Em outubro, D. João V aguardava ansioso a chegada do compositor Domenico Scarlatti (1685-1757), do tenor Gaetano Mossi e do castrato Floriano Flori (Alvarenga, 2002, p. 159). Os dois cantores desembarcaram em Lisboa e, no dia 21 de novembro, participaram de uma cantata a cinco vozes composta por Bononcini em Viena e “foram então adicionados [no concerto] os dois músicos Mossi e Floriano, tendo sido muito aplaudidos, os dois” (21/11/1719 apud Doderer e Fernandes, 1993, p. 93).¹¹²

Conclui-se então que, entre setembro e novembro de 1719, chegaram a Lisboa onze cantores italianos: os nove que desembarcaram em setembro somados aos dois – Floriano e Mossi – em novembro. Segundo relatos da Nunciatura Apostólica em 20 de agosto de 1720, chegaram à capital portuguesa um tenor e um sacerdote contralto, talvez D. Luigi Biancardi, e ainda mais dois músicos. O número dos cantores provenientes da Itália, cuja nunciatura reportou até essa data, coincide com o número de cantores

¹¹¹ “É incredibile l’anunziatione, che recò al uolgo il sentire l’arriu di persone castrate à segno che i primi giorni correua allà loro casa la gente anco ciuile p. uederli come p. marauiglia: mà conuertendosi l’anunziatione in disprezo, suscitato dalli Musici nazionali, andarono molti di notte tempo all intorno notificando, quanto si uendeua la carne di castrato; saputosi ciò da Sua Mtà si è lasciato intendere, che punirà con rigore chi audirà parlare in loro scharno.”

¹¹² “Sono poi giunti i due musici Mossi, e Floriano, uenendo, molto applauditi ambidue: Attendendo S. Mtà con impazienza l’arriu del Senhor Scarlatti, che deue essere il Capo, e direttore di tutta la sua musica della Patriarcale [...]”

estrangeiros referidos no Rol dos devottos: quatorze, contando com Domenico Scarlatti (Alvarenga, 2002, p.177).

Tabela 3: Pessoal da Igreja Patriarcal – 1720 (Alvarenga, 2002, p.179)

Compositor	Domenico Scarlatti	
Cantores	Padre D. Ambrosio de la Cueba y Viedma - contralto	Patriarcal 1719-?
	Antonio Natali - soprano	Patriarcal 1719-?
	Antonio Pasere	
	Anzano Bernini - baixo	Patriarcal 1719-1723
	Carlo Cristini – soprano ¹¹³	Patriarcal 1719- 1724
	Carlo Genese	
	Giuseppe Cocuccioni -baixo	Patriarcal 1719-1723
	Felici Merlari	
	Floriano Flori - soprano	Patriarcal 1719-?
	Padre Francisco da Costa	
	Gaetano Mossi - tenor	Patriarcal 1719-?
	Girolamo Bezzi - contralto	Patriarcal 1719-?
	Padre João Baptista	
	Padre D. Luigi Biancardi- contralto	

Em relação aos sopranos e contraltos mencionados no Rol dos Devottos, transcrito acima, é muito provável que eles fossem castrados. Outra listagem historiográfica que temos conhecimento, e que faz referência aos nomes dos músicos contratados para a Capela Real em 1720, encontra-se no verbete “Portugal” do dicionário *Musicalisches Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther. Nessa lista aparece o nome do italiano Floriano como “Floriani, soprano, um castrato e romano.”¹¹⁴ (Walther, 1732, p. 441), confirmando assim que Floriano Flori foi de fato um castrato. Na atualidade, Floriano se tornou uma referência na historiografia musical portuguesa como o primeiro castrato contratado pela corte portuguesa no século XVIII de que se tem notícia.

¹¹³ O cantor faleceu no naufrágio do bergantim real em 13 de janeiro de 1724 (Alvarenga, 2002 ,p.179).

¹¹⁴ “Floriani, Discantist, ein Castrat, und Romer”

Tabela 4: Relação dos instrumentistas e do maestro da Capela Real Portuguesa em 1728 (Walther, 1732, p. 441).

	Scarlatti, Capelmeister, ein Romer.	
	Joseph Antoni, Vice-Capelmeister, ein Portugiese.	
	Pietro Giorgio Avondano, erster Violinist, ein Genueser.	
	Antonio Baghetti, erster Violinst, ein Romer.	
	Alessandro Baghetti, zweyter Violinist, ein Romer.	
	Johann Peter, zweyter Violinist, ein Portugiese, aber von Teutschen Eltern.	
	Thomas, dritter Violinist, ein Florentiner.	
	Latur, vierdter Violinist, und zweyter Hautboist, ein Frantzose.	
	Veith, vierdter Violinist, und erster Hautboist, ein Bohme.	
	Ventur, Braccenist, ein Catalonier.	
	Antoni, Braccenist, ein Catalonier	
	Ludewig, Bassonist, ein Bohme	
	Juan, Violoncellist, ein Catalonier.	
	Laurenti, Violoncellist, ein Florentiner.	
	Paolo, Contra-Violinist, ein Romer.	
→	Antonio Joseph, Organist, ein Portugiese.	←
	Floriani, Discantist, ein Castrat, und Romer	
	Mossi, Tenorist, ein Romer	

Outro castrato italiano que trabalhou em Lisboa foi Giovanni Angeli. Segundo Carlo Gervasoni (1762-1819), o cantor nasceu em Siena em 1713 e faleceu a 10 de fevereiro de 1778.¹¹⁵ Desde muito jovem esteve a serviço da corte portuguesa, mas de acordo com o dicionarista italiano, devido a “encontros perigosos” retornou à sua pátria e tomou ordens menores eclesiásticas. Gervasoni escreveu ainda que ele cantava com muita expressão, um canto pleno de sentimento e sua voz era de uma suavidade encantadora (Gervasoni, 1812, p. 83).

Considerando que o cantor nasceu em 1713 e deixou Lisboa no ano de 1743, pressupõe-se que o castrato deva ter chegado a Lisboa por volta de 1730. Não foi encontrada nenhuma referência direta relativa a sua situação pessoal, mas descobriu-se que o cantor fugiu de Lisboa, graças a uma carta do padre João Baptista Carbone (1694-1750)

¹¹⁵ O castrato Giovanni Angeli também foi mencionado no dicionário Os Músicos Portugueses (Vasconcelos, 1870, p.124). O texto de Vasconcelos é muito semelhante ao de Fétis (Fétis, 1866, vol I, p.107) e provavelmente o dicionarista francês retirou as informações diretamente da obra de Gervasoni.

que escreveu para Manuel Pereira de Sampaio, ministro de Portugal em Roma, onde esclareceu que João Angeli tinha embarcado em um navio sem licença. Acrescentou ainda que faltavam alguns anos para terminar o contrato e, caso Angeli colocasse os pés em Roma, deveria ser preso imediatamente (P-La 51-X-32, folio 121v e 122).

Na sobre dita Nao Veneziana se embarcarão quattro Muzicos Italianos da Capella Real, dous com licença e dous sem ella; e estes dous tinhaõ ainda por acabar o tempo que tinhaõ estipulado com o Ministro em Roma, obrigando-se cada hum delles a servir por annos determinados. Hum delles se chama João Angeli, alias Giovannino¹¹⁶, e este lhe faltava perto de dous annos, o outro Lourenço Perucci¹¹⁷; ao qual lhe faltavam muito mais. Ordena-se-me escreva a Vossa Merce que se estes dous forem para essa corte [Roma], os faça prender, porque merecem algum castigo para exemplo dos outros, especialmente não se lhe havendo aqui faltado com o Salario estipulado, que se lhes paga, como a todos os mais cada mez. Para maior terror se lhes poderá dar a entender depois de prezos, que haõ de acabar na prizaõ o mesmo tempo que lhe faltava de Serviço [...] (Lisboa 08 de julho de 1743. P-La 51-X-32, folio 121v e 122).

D. João V, rei muito devoto e entusiasta da música e do espetáculo religioso, para garantir o elevado nível das manifestações musicais em cerimônias litúrgicas celebradas em sua Capela Real, criou em 09 de abril de 1713 o Real Seminário da Patriarcal, uma escola de música com formação religiosa dedicada ao ensino e aprimoramento musical, e que se tornou a principal escola de Portugal durante o século XVIII (Brito, 1989b, p. 6; Brito & Cymbron, 1992, p. 109).

Segundo os Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarchal (1764), para uma criança ser admitida deveria possuir uma voz clara, suave e agudíssima; apresentar a certidão de batismo reconhecida, informações sobre a pureza de sangue¹¹⁸ e os pais não poderiam ter ocupações indignas, mas os estatutos não explicam exatamente quais seriam essas ocupações (Capitulo I, artigo n° 7, 23/08/1764, P-Ln, reservados, cod. 3693).

¹¹⁶ O grifo está no original.

¹¹⁷ Não conseguiu-se obter maiores informações acerca do músico Lourenço Perucci, que poderia ser inclusive um outro castrato.

¹¹⁸ Os "Estatutos de pureza de sangue" estabeleceram-se na Espanha nas últimas décadas do século XV e posteriormente em toda península Ibérica, e impediam qualquer descendente de mouro, negro ou judeu ocupar qualquer cargo ou posição oficial nas ordens religiosas.

Cabia ao Reitor convocar o mestre de solfa e quem mais ele julgasse capacitado no assunto para realizar a prova de admissão do candidato. A maioria dos alunos era admitida com sete para oito anos, mas o ingresso daqueles alunos com mais idade, era justificado pelo conhecimento musical já adquirido, por determinação real ou pelo fato de ser um castrato.

Nº 8. A Idade dos sobreditos será athe oito annos e que tenham ja luz da solfa para se fazer conceito da voz no exame, e que sufficientemente saibaõ Ler, e escrever, porem se aparecer algum com a voz que se requer, e com sciencia superabundante a idade que tiver de mais dos oito annos, será aceito; mas de modo q não exceda a de dez annos, preferindo sempre os melhores sem respeito algum e em igualdade os filhos dos meus criados, e sendo algum castrado com boa voz de Suprano, ou Alto, preferirá a todos posto que tenha maior de idade, mas de sorte que tenha sufficiencia para aprender, e tenha igual Limpeza de sangue e o mais que respeita aos Pays como no Nº7 (Capítulo I, artigo nº8. P Ln, reservados, cód.3693).

O Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Seminaristas (sic) deste Real Seminário na forma dos seus Estatutos (Capítulo 1º, nº 5, p.3) é um documento que foi utilizado para registrar o ingresso de todos os alunos no Real Seminário entre os anos de 1764 e 1820.¹¹⁹ Dos 162 seminaristas registrados no referido livro, nove estão descritos como castrados. Os critérios de identificação dos alunos admitidos variava de acordo com o redator. Mas, de um modo geral, registrava-se a data de entrada, a idade, a naturalidade e a filiação do menino cantor. O tempo médio de permanência no seminário era de oito anos, embora houve casos de alunos que permaneceram nove, dez ou onze anos.

Nesse livro, geralmente no fim do registro do nome de cada seminarista, encontram-se quatro maneiras sutis, mas distintas, de descrever o aluno castrado, como por exemplo Joze de Almeyda, Joze Rodrigues, Joze Pirez Neves e Domingos Martins vem anotado “por ser castrado.” Já o caso de Camillo Jorge Dias Cabral, a descrição é ainda mais específica “por dizerem os cirurgiões ser castrado” e Joaquim de Oliveira foi admitido “por dizerem ser castrado” e, finalmente, Manoel Alvares e Joze Mattias “por

¹¹⁹ O exemplar consultado encontra-se salvaguardado na Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, P-Ln, código 1515.

parecer castrado”.¹²⁰ No caso específico de Jozé de Almeyda existe um processo com data de 11 de dezembro de 1759, sobre uma ajuda de custo à sua família que passava dificuldades. Esse documento que hoje se encontra guardado na Torre do Tombo, afirma claramente a condição física do cantor:

[...] E mandando-se informar o ditto requerimento ao Pe. Reitor do dito Seminario respondeo que o Beneficiado Joseph Jorge por resolução de Sua Magestade asseitara o suplicante para o Seminarista com a obrigação de annualmente se lhe darém nove mil e seis centos reis, em razão de ser castrado (P-Lant, Lisboa-Patriarcal, papéis diversos, maço 20-2, caixa 257).

Tabela 5: Nomes dos *castrati* portugueses listados no Livro de Admissões (P-Ln, reservados, código 1515)

NOME	DATA DE ADMISSÃO	IDADE NO ANO DE ADMISSÃO	LOCAL DE ORIGEM OU BATISMO
Jozé de Almeyda por ser castrado	08/10/1752	14 anos	Viseu (natural de Travassos)
Jozé Rodrigues por ser castrado	24/11/1754	13 a 14 anos	Lisboa
Joaquim de Oliveira por dizerem ser castrado	03/05/1756	6 a 7 anos	Lisboa
Camillo Jorge Dias Cabral por dizerem os cirurgiões ser castrado	02/02/1759	9 a 10 anos	Lisboa
Domingos Martins por ser castrado	15/08/1759	10 a 11 anos	Failde (batismo)
João Pirez Neves (clérigo) por ser castrado	15/08/1759	26 anos	João Pedro de Serracinos (batismo)
Jozé Mattias por parecer castrado	05/10/1760	8 a 9 anos	Tavira (batismo: Matriães de Santa Maria)
Jozé Alvez por parecer castrado	05/10/1760	10 a 11 anos	Setúbal
Manoel Alves [Alvares] por parecer castrado	05/10/1760	12 anos	Setúbal

¹²⁰ De acordo com as pesquisas realizadas por Cristina Fernandes para a sua tese de doutoramento (2010), Joaquim de Oliveira e Manoel Alves tornaram-se tenores na idade adulta (Fernandes, 2010, p. 384). Além da mudança de voz, Joaquim casou-se com a irmã da cantora portuguesa Luisa Todi e teve filhos, portanto a hipótese do cantor ter sido castrado foi revogada (Fernandes, 2007, p. 241). No caso específico desses dois cantores, tudo leva a crer que o argumento de uma suposta castração poderia ter sido usado para tentar facilitar o ingresso. No século XVIII, ser um castrato, poderia garantir o acesso ao seminário e ainda alguns benefícios para si próprio e sua família.

Nenhum dos alunos do Seminário da Patriarcal identificados como castrati tiveram de fato uma carreira operística.¹²¹ Joze de Almeyda, Joaquim de Oliveira e Camillo Cabral foram selecionados em 1760 para prosseguirem os seus estudos em Nápoles, patrocinados pela coroa, e no retorno a Portugal Camillo Cabral tornou-se professor do Seminário da Patriarcal e também compositor. Joaquim de Oliveira, Joze de Almeyda e João Pirez Neves tornaram-se cantores da Patriarcal (Joaquim de Oliveira foi nomeado posteriormente a mestre de capela) e Joze Rodrigues cantou na Capela Real da Ajuda (Fernandes, 2010, p. 386). No caso de Domingez Martins, encontra-se registrado no Livro de Admissões que: “saiu para a Sacristia, soube música e acompanhamento”, mas não participou “nas cantorias por ser desafinado” (P-Ln, reservados, cod. 1515, p.04).

Até a presente data, não foi encontrado nenhum indício de onde, quando ou como os castrati portugueses sofreram a intervenção cirúrgica e foram castrados. Devido à ausência de documentação e diante de uma mostra tão pequena de castrados lusitanos, é muito provável que a nação portuguesa não tenha desenvolvido centros de castração, como os de Espanha nos séculos XV e XVI e, posteriormente, os centros italianos nos séculos XVII e XVIII. Esse fato explica a expressiva importação dos castrati italianos.

No início do século XVIII, a cidade de Lisboa era a capital de um país onde a Igreja dominava a vida pública (Brito, 1989b, p. 05). O rei em pessoa, um grande devoto e amante do cerimonial religioso, fez grandes investimentos financeiros no aparato religioso, munindo a igreja de ricos ornamentos e as cerimônias de grande pompa. A ópera em si era tida como entretenimento privado da corte durante o período do Carnaval. Com base na Gazeta de Lisboa, Brito escreveu que as primeiras serenatas encenadas na corte deram-se em 1716 (Brito, 1989b, p.7). Mas, em 1742, devido ao agravamento do estado de saúde do rei que sofreu uma paralisia cerebral (hemiplegia), ele ordenou a proibição de todo e qualquer gênero de diversão, não somente na corte assim como nos teatros públicos.

Esse quadro de austeridade só foi revertido com a morte de D. João V e ascensão de D. José I ao trono em 1750. O Rei, foi um grande incentivador da ópera italiana e igualmente promotor da contratação de vários castrati, sem nunca abandonar a

¹²¹ Os nomes desses castrati não estão listados nos libretos das óperas que foram encenadas nos teatros da corte portuguesa nesse período. Portanto podemos concluir que não faziam parte da cena lírica lisboeta.

dimensão espetacular do cerimonial religioso estabelecida por seu pai, D. João V. Os cantores, tanto da Patriarcal como da Capela Real e da Real Câmara, constituíam um grupo profissional no segmento da música no qual a coroa portuguesa mais investiu. Era primordial a atuação dos castrati no cerimonial religioso que tinha na música vocal o seu maior potencial de expressão e esplendor.

Durante o reinado de D. José I (1750-1777), a coroa portuguesa concentrou-se em buscar os melhores cantores disponíveis na Itália, contratando simultaneamente para a Capela Real e para os espetáculos operísticos. Esse procedimento, a obrigação desses cantores em atuarem nos dois espaços – igreja e corte – não era muito comum em outras cortes europeias. Soma-se ainda o longo tempo de serviço, cerca de 24 anos.

Nem todos os cantores aceitavam essas condições, como foi o caso do castrato Gioacchino Conti, mais conhecido como Gizziello (1714-1761). As correspondências trocadas entre o secretário de estado Sebastião José de Carvalho e Melo, que em 1770 receberia a distinção de marquês de Pombal, e o embaixador português em Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes, reúnem uma série de exigências do famoso castrato.¹²²

No início das negociações as exigências de Gizziello assustaram o secretário de estado que não estava muito disposto a arcar com a responsabilidade de tantas imposições. Mas, na carta de 3 de julho de 1751, o secretário concordou com a exigência de Gizziello que não queria cantar na Capela Real, somente nos salões e na ópera.

[...] Só acrescento que V. S^a deve sempre prosseguir as diligencias necessárias para ajustar o outro Muzico Gizziello pelos meyo, e com as vantagens de q' já o instrui: tirando-lhe o receyo, q' lhe pode cauzar o assíduo trabalho da Patriarchal, com certeza de que S. Magestade o não manda procurar para cantor da dita Igreja, mas sim da sua Camara, e que o seu exercício será nesta e não naquella (P-La Ms Av 51-XIII-24 doc. 67).

É interessante notar nas correspondências o grande receio da corte portuguesa em “perder” o cantor. Todos os esforços foram feitos para conquistá-lo e persuadi-lo. Em

¹²² Essas correspondências encontram-se em Lisboa na Biblioteca da Ajuda: Carta de Sebastião José de Carvalho e Melo para Antonio Freire de Andrade Encerrabodes, embaixador em Roma, sobre contratação de músicos, P-La, 51-XIII-24, docs 65,66,67,69,70,71,72,73,74 e,75.

11 de julho do mesmo ano, o secretário de estado escreveu concordando com o suborno proposto pelo embaixador português em Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes:

A respeito do Muzico Gizziello, em que V. S^a me falla, me remetto ao que lhe tenho avizado nas minhas precedentes: acrescentando somente duas couzas: 1^a que a Marquesa Patrici conta que em vez de persuadir o Muzico o fez dessuadir pelo empenho que tem da sua conservação em Itália; em cujos termos (ao menos por cautella) he necessário buscar outro caminho e occultar à dita Marquesa os passos q' por elle se avançarem: V. S^a tambem consta que o sobredito Muzico tem grande amizade com hum certo Abade que o segue; e que, procurando V. S^a ganhar o d.^o Abade com a promessa de seis centos, outo centos, até mil escudos, poderá conseguir por este meyo o fim de persuadir o tal Gizziello; com tanto que se segurem as cousas de sorte q' o d.^o Abade não entregue o segredo, e não abuze da offerta [...] (P-La Ms Av 51-XIII-24 doc. 70).

Finalmente em 19 de setembro, o secretário de estado enumerou todas as condições e exigências propostas pelo castrato e afirmou que todas elas seriam atendidas, embora concordasse com o embaixador Encerrabodes de que elas eram exageradas, mas o que valia era a vontade do Rei:

Quanto a primeira condição de que o dito Muzico não sera obrigado a servir nesta Corte mais de hum anno [...]

Quanto a Segunda Condição de não sahir o sobredito Muzico de Italia senão no mez de Abril proximo futuro, se procura obeter o seu consentimento para o fazer desobrigar o Contrato que fez com a Opera de Millaõ. [...]

Quanto a Terceira Condição da cota de dinheiro que pede pelo Anno de Serviço, não ha duvida em se lhe conceder.

Quanto a Quarta de que se lhe devem dar Caza, não ha duvida. Tambem a não ha no que pertence a Carruagem. Porem pelo que Respeita a Meza ainda se lhe dara tambem. [...]

Quanto a ultima Condição de que a jornada a vinda e a volta seja feita por Terra a custa de Sua Magestade tambem não ha dificuldade.

(P-La, Ms Av 51-XIII-24 doc. 71)

A carta de 14 de dezembro descreveu detalhadamente o itinerário que o cantor deveria fazer partindo de Gênova até Lisboa, que era a rota mais habitual na época. Eventualmente poderiam embarcar para Lisboa em Livorno ou Nápoles. Mas o objetivo principal era evitar a passagem do famoso castrato por outras cortes europeias onde o cantor poderia ser seduzido por outras propostas de trabalho, e principalmente não atrasar a sua chegada em Lisboa: “[...] Que a sua jornada se deve fazer pelo caminho mais breve,

evitando as cortes onde faria dillação inexcusavel com a consequencia de ser nellas ouvido primeiro do q' nesta” (P-La, Ms Av 51-XIII-24 doc. 73).

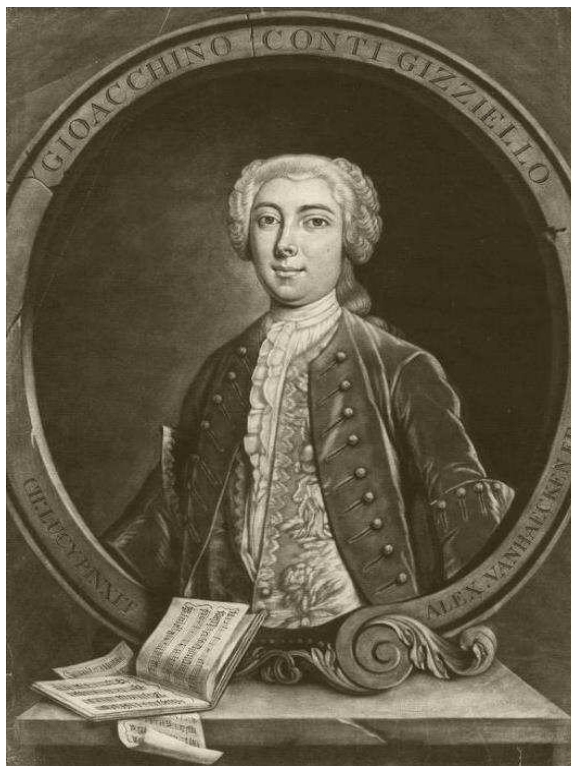


Figura 10: Gioacchino Conti (1714-1761). Gravura de Alexander Van Haecken (1701-1758).

Em 6 de julho de 1752, um ano depois do início das negociações contratuais, Giziello já se encontrava em Lisboa e segundo a Gazeta de Lisboa, o castrato cantou no Paço uma serenata para festejar o aniversário de D. José I.

O castrato permaneceu na corte portuguesa até 1755 e após o terremoto, segundo relato de Charles Burney, parece que o cantor ficou muito impressionado por ter escapado com vida decidindo se retirar dos palcos e recolher-se em um convento na Itália onde veio a falecer (Brito, 1989a, p. 137). Heriot confirmou que, de fato, Giziello internou-se num monastério em Roma, mas argumentou que foi por motivos de saúde dado que o

cantor tinha sido uma pessoa débil em termos de saúde, sempre tivera problemas de saúde e, na época do terremoto, não estaria mais em Lisboa (Heriot, 1956, p.117).¹²³

Com intuito de criar uma estrutura cênica que fosse capaz de produzir e acolher produções de óperas grandiosas, foi necessário organizar uma equipe de profissionais, em sua maioria italianos. A partir de 1752 começaram a chegar a Lisboa os melhores artistas que a coroa portuguesa pôde contratar, como o arquiteto Giovanni Carlo Sicini Bibiena, o pintor Giacomo Azzolini, o maquinista teatral Petronio Mazzoni e o compositor David Perez, entre tantos outros profissionais (Brito, 1989b, p. 25).

Tabela 6: *Castrati* contratados durante o reinado de D. José I até o terremoto.

NOME	PERÍODO DO CONTRATO
Giovanni Ciucci	1752-1755
Gioacchino Conti [Giziello]	1752-1755
Niccolò Conti	1752-1754
Giuseppe Gallieni	1752-1755
Domenico Luciani	1752-1755
Giovanni Manzuoli	1752-1754
Tommaso Guarducci	1754
Giuseppe Morelli	1754-1755
Gaetano Guadagni	1755
Gaetano Majorano [Caffarelli]	1755
Carlo Reyna	1755

O auge do processo de elaboração e organização de um teatro de corte culminou com a construção da Casa da Ópera, que ficou mais conhecida como Ópera do Tejo, devido à proximidade do rio Tejo (Brito, 1989b, p. 27). Construído pela corte e para a corte, a Ópera do Tejo foi inaugurada em 31 março de 1755, com a ópera Alessandro

¹²³ Heriot se fundamentou no fato do nome do castrato não constar no elenco que inaugurou a Ópera do Tejo. Essa informação de fato confere, ele não cantou na ópera *Allessandro Nell' Indie*. Mas, verificou-se que em 1754, o nome do castrato consta nos libretos das óperas *L'Adriano in Siria* e *L'ipermestra* (ver apêndice). Em 1755, no elenco da ópera que foi encenada em seguida à inauguração - *La clemenza di Tito* – o nome de Giziello também consta no libreto. Nesse último caso, pode até mesmo ter ocorrido um erro de impressão. O cantor pode ter deixado Lisboa depois de julho de 1754 e não em 1753, como afirmou Heriot. Existe ainda uma outra versão mais recente, de que ao deixar Lisboa, Giziello teria ido para Madrid e que somente em 1756 ter-se-ia aposentado. Disponível em <http://www.quellusignolo.fr/castrats/conti.html> Acesso 13 jan. 2013.

nell'Indie (libreto de Pietro Metastasio e música de David Perez), com um dos mais brilhantes elencos líricos e com uma encenação riquíssima e grandiosa segundo os relatos da época (Nery & Castro, 1991, p. 100). Foram ainda estreadas mais duas óperas de Antonio Mazzoni com libretos também de Pietro Metastasio: *La clemenza di Tito* (6 de junho) e *Antigono* (16 de outubro). O esplendor e o luxo do teatro assim como a grandiosidade das óperas foram tão determinantes que marcou profundamente a memória coletiva da nobreza da época que teve o privilégio de desfrutar das instalações e beleza do novo teatro.

Décadas após a destruição causada pelo terremoto, ainda foram dedicadas linhas para comentar e descrever a grandiosidade do evento, como é o caso de Charles Burney (1726-1814) e William Beckford (1760-1844) que, na condição de viajantes estrangeiros, ouviram as histórias e as reproduziram em seus diários. Beckford registrou uma conversa que teve em sua casa com o segundo marquês de Pombal (Henrique José de Carvalho e Melo 1749-1788) quando este elogiava a grandiosidade das óperas do rei D. Jose I citando dois castrati:

O Marquês elogiava a magnificência das óperas do rei D. José I, quando sessenta cavalos e duzentos soldados costumavam aparecer, ao mesmo tempo, no palco, na cena do triunfo de Egiziello e de Caffarelli. O esplêndido teatro onde estes sopranos ultra famosos estavam habituados a gorgear e pavonear-se foi destruído, com todas as suas decorações de veludo lavrado e reluzentes adornos [...] (Beckford, 2009, p. 78).

Quando o marquês se referiu aos “sopranos ultra famosos” estava se referindo ao grupo de cantores que estreou na ópera *Alessandro nell'Indie* (BR-Rn, A-XV-A371).

Tabela 7: Elenco que atuou na inauguração da Ópera do Tejo segundo o libreto.

PERSONAGENS	CANTOR	TIPO DE VOZ
ALESSANDRO	Antonio Raaf	Tenor
PORO	Gaetano Majorano (Caffarelli)	Castrato
CLEOFILDE	Domenico Luciani	Castrato
ERISSENA	Giuseppe Gallieni	Castrato
GANDARTE	Gio. Simone Ciucci	Castrato
TIMAGENE	Giuseppe Morelli	Castrato
LA GLORIA	Carlo Reyna	Castrato

Dado que a ópera do Tejo durou pouco tempo devido ao terremoto (1 de novembro de 1755), acompanhado de um maremoto e seguido de um grande incêndio que se prolongou por dias e provocou a destruição de grande parte da cidade Lisboa. A catástrofe fez com que desaparecessem não só milhares de pessoas, palácios e igrejas, bairros inteiros, mas também tesouros da cultura, abalando fortemente a estrutura e a ideologia da sociedade portuguesa (Carvalho, 1993, p. 39), e apavorou muitos músicos estrangeiros que partiram com medo.

O castrato Gaetano Guadagni (ca. 1725-1792) foi para a Itália com intuito de estudar com Giziello. Vários anos após a tragédia, em 1791, Guadagni¹²⁴, segundo ele mesmo, velho aposentado e pobre, solicitou um auxílio financeiro à coroa portuguesa, através do encarregado de negócios em Roma Jose Pereira Santiago que encaminhou a solicitação de Guadagni para Lisboa, com as seguintes palavras:

[...] o Muzico Guadagni, acidentado e em estado de pobreza summa para que lhe enterceda pela Real Munificencia algum subsidio, protestando, que se tinha abandonado o Real Serviço foi por cauza do medo que lhe cauzou o horroroso espetáculo do Terramoto (Roma 2/2/1791. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Após o terremoto, a cidade de Lisboa passou por grande período de reconstrução liderado pelo primeiro ministro Sebastião José de Carvalho e Melo que inspirou-se no despotismo iluminista e procurou construir uma nova Lisboa buscando uma certa autonomia simbólica do poder do estado em relação à figura do soberano (Nery e Castro, 1991, p. 101). Essa ambição foi sentida diretamente na arquitetura e divisão espacial da cidade. O monarca e sua família foram afastados do centro da capital, onde se localizava a administração central, e a corte foi instalada num palácio de madeira construído na Ajuda, a chamada “Real Barraca”. Foram edificados, contudo, um pequeno teatro na Real Barraca, e mais tarde outro teatro no Palácio Real de Salvaterra, reduzindo assim as atividades teatrais à função apenas de entretenimento palaciano da família real e de seus convidados.

¹²⁴ Heriot afirmou: “It seems, in fact, improbable that Guadagni ever was in Portugal at al ...” (Heriot, 1956, p. 135). Se verificarmos na listagem dos libretos (ver em Apêndice) o nome do castrato consta no elenco da ópera *Antigono* encenada no outono de 1755. Se ele não tivesse estado em Lisboa, jamais teria recebido um subsídio da coroa portuguesa.

No período anterior ao terremoto, o repertório dos teatros de corte foi basicamente constituído por óperas sérias compostas por David Perez, mas após o terremoto, quando os espetáculos foram retomados em 1763 (Brito, 1989b)¹²⁵, a ópera cômica ou buffa passou a ter maior aceitação na corte, de acordo com uma tendência generalizante nos teatros europeus assim como uma forma de redução de custos. Mas, na corte portuguesa, a ópera séria não perdeu sua preferência. Prova disso foi a contratação em 1769 do maior compositor da escola napolitana na época, Niccolò Jommelli que, em troca de uma pensão anual, deveria enviar todos os anos para Lisboa uma ópera séria ou ópera buffa e diversas obras religiosas (Brito 1989, p. 117-119).

Tabela 8: Óperas que Jomelli se comprometeu a enviar para a corte em Lisboa (P-Lant, Casa Real, caixa 3506).

Lista de Componimenti teatrali del Sig. Niccoló Jomelli dove si nota L'ordine con che deve esser rimessa ciasche duna rata delle cinque acordate rimesse.	
1° rinvolto	
Il cacciator deluso -----	del 1767
Il Faetonte -----	del 1768
Il Catone -----	del 1754
Il Vologeso -----	del 1766
2° rinvolto	
Demofoonte -----	del 1764
Demofoonte -----	del 1765
Didone -----	del 1763
Il Ré pastore -----	del 1764
3° rinvolto	
La clemenza di Tito -----	del 1765
Semiramide -----	del 1762
Olimpiade -----	del 1761
Alessandro nelle Indie -----	del 1760
4° rinvolto	
La Nitteti -----	del 1759
Asilo D'Amore -----	del 1758
L'Endimione -----	del 1759
L'isola desabitata -----	del 1761
Il matrimonio per concorso -----	del 1766
5° rinvolto	
La Pastorella illustre -----	del 1762
Il trionfo d'amore -----	del 1763
Le Cinesi -----	del 1765
L' Imeneo in Atene -----	del 1765
L' Enea -----	del 1766
Divertimenti Teatrali -----	del 1766

¹²⁵ Segundo a listagem "Spartitos" das óperas que se fizeram no tempo do rei D. José -1803 (P-Lant, Casa Real, Livro nº2995) a primeira ópera encenada foi no carnaval de 1762, Amor artigiano, composta por Gaetano (Donato Giuseppe Domenico) Latilla.

Os viajantes estrangeiros deixaram alguns relatos sobre a predileção do rei D. José I pela música, em especial a ópera, e são unânimes ao descreverem as qualidades dos músicos, principalmente dos castrati italianos contratados com o objetivo principal de suprir as vozes agudas da Patriarcal e Capela Real. Desse grupo, escolhiam os melhores para atuar também nos concertos da Real Câmara e nos teatros da corte, mediante uma gratificação extra.

O Teatro Real da Ajuda e de Salvaterra na comarca de Santarém foram organizados sobre uma base muito Brilhante, mas todo o tempo a sua trupe era composta por castrati italianos dedicados ao serviço da corte. O primeiro [teatro] foi destruído pelo incêndio que queimou o palácio real da Ajuda, o segundo desde há muito tempo abandonado. O rei D. José fez também construir em Lisboa um teatro soberbo para a ópera italiana [...]. A despesa desse teatro real ultrapassou a de qualquer outro espetáculo semelhante na Europa. Dentre os muitos artistas que tocaram no palco e cantaram na Capela Real, devemos mencionar os famosos Egizieli [Gizziello] e Caffarelli, que receberam emolumentos exorbitantes para essa época, de 72.000 francos por ano, embora se apresentassem somente dois ou três meses no ano (Balbi, 1822, p. CCIV.CCV, vol. II).¹²⁶

Em 1760 o castrato Giovanni Battista Vasques (1710?-1817), conhecido pelo apelido de Battistini chegou a Lisboa contratado pela e Patriarcal e desempenhou uma importante atuação nas óperas, especializando-se nos papéis femininos, foi uma verdadeira prima donna dos teatros da corte lisboeta. Battistini faleceu em 04 de abril de 1817, segundo carta de João Piaggio (P-Lant, Casa Real, caixa 3508). O viajante inglês Nathaniel William Wraxall escreveu um dos raros relatos encontrados sobre Battistini:

Battistini, que interpretou com grande distinção as primeiras personagens femininas [prima Donna], foi contratado, não só pela sua excelência vocal superior, mas por sua aparência feminina e sua admirável semelhança com uma mulher quando ele estava vestido com trajes femininos. Tão completa era a

¹²⁶ “Le théâtre royal d’Ajuda et celui de Salvaterra dans la comarca de Santarem étaient organisés sur un pied très-brillant, mais de tout temps leurs troupes n’ont été composées que de castrats italiens attachés au service de la cour. Le premier fut détruit par l’incendie qui brûla le palais royal d’Ajuda; le second est depuis longtemps abandonné. Le roi Joseph fit aussi construire à Lisbonne un superbe théâtre pour l’opéra italien [...]. La dépense de ce théâtre royal surpassait celle de tout autre spectacle semblable en Europe. Parmi les nombreux artistes qui jouaient sur le théâtre et chantaient à la chapelle royale, Il faut citer les célèbres Egizieli et Caffarelli, qui recevaient les émolumens exorbitants pour cette époque, de 72000 francs par an, quoiqu’ils ne jouassent que pendant deux ou trois mois de l’année.”

ilusão, que nunca teria ocorrido a qualquer pessoa desinformada de duvidar, por um instante, do ser que ele personifica [mulher]¹²⁷ (Wraxall, 1884, p.11).

O castrato Carlos Reyna foi contratado pela Patriarcal em 1768 e trabalhou durante cerca de 22 anos para a coroa portuguesa. Também voltou-se para a ópera tornando-se célebre as suas atuações como primo uomo, como par de Battistini. Essa dupla cantou em quase todas as óperas e serenatas encenadas durante o reinado de D. José I.

No livro Receita e Despesa Geral das Operas e mais as particulares de que he encarregado João Antonio Pinto Guarda-Roupa de Sua Magestade e Diretor de seos Reaes Theatros (P-Lant, Casa Real, caixa 3004) encontram-se a descrição e relação dos custos da manutenção e montagem de óperas dos anos de 1773 a 1776. Consta também o pagamento de gratificações, chamadas na época de “Ajuda de Custo”, para o libretista Gaetano Martinelli, o compositor João de Souza Carvalho, músicos instrumentistas e cantores.

Tabela 9: Transcrição das despesas com as gratificações aos cantores
(P-Lant, Casa Real, caixa 3004)¹²⁸

Despesa por miudo do Anno de 1773 Ajudas de Custo do Teatro da Ajuda		Despesa por miudo do Anno de 1775	
Cantores	Ajuda de custo	Cantores	Ajuda de custo
Battistino [castrato]	144\$000	Battistino [castrato]	144\$000
Reyna [castrato]	144\$000	Reyna [castrato]	144\$000
Torriani [tenor]	96\$000	Torriani [tenor]	96\$000
Rampino [castrato]	96\$000	Rampino [castrato]	96\$000
Romanini [castrato]	96\$000	Romanini [castrato]	96\$000
Ripa [castrato]	96\$000	Ripa [castrato]	96\$000
Marrocchini [castrato]	96\$000	Marrocchini [castrato]	96\$000
Leonardi [baixo]	9\$600	Leonardi [baixo]	144\$600
Puzzi [baixo]	9\$600	Franchi [tenor]	96\$000
Ceccoli [tenor]	9\$600	Puzzi [baixo] Corista	24\$600
Paschoal Marchetti	9\$600		
Franchi [tenor]	9\$600		
Joaquim Pecorari [baixo]	9\$600		

¹²⁷ “Battistini, who filled with great distinction the first female characters, was engaged, not only for this superior vocal excellence, but for his feminine appearance and admirable resemblance to a woman when he was dressed in female attire. So complete was the deception, that it never would have accured to any uninformed person to doubt for an instant of his being what he personated.”

¹²⁸ A listagem original é muito maior pois constam os nomes do compositor, libretista, dançarinos e músicos. Nesta tabela foram selecionadas apenas as informações referentes aos cantores.

Verificou-se que quase todas as óperas foram encenadas praticamente pelo mesmo grupo de cantores, com poucas alterações. O valor da ajuda de custo estava diretamente relacionado ao papel e status do cantor: Battistino foi a grande prima donna, Reyna o seu primo uomo e ambos ganhavam mais que o tenor. Os que ganhavam 96\$000 eram os papéis secundários e geralmente a quantia de 9\$000 era uma ajuda de custo destinada aos coristas.

Os castrati italianos constituíam um grupo profissional de cantores que desfrutavam do mais alto prestígio dentro na hierarquia musical da corte portuguesa e foram os profissionais mais bem pagos em detrimento dos músicos portugueses. Inicialmente ao serem contratados ganhavam cerca de 30\$000 e 50\$000 mil réis mensais, enquanto os cantores portugueses ganhavam entre 12\$500 a 20\$000.¹²⁹ Em torno de 1780 e até cerca de 1820, os salários começaram a subir muito, os castrati tornaram-se cada vez mais exigentes, e alguns alcançaram o salário mensal de 100\$000, sendo 80\$000 réis pagos pela Patriarcal e a complementação de 20\$000, pelo Real Bolsinho.

Nas correspondências assim como nas prestações de contas da época, observou-se que, durante o reinado de D. José I, a coroa importava quase tudo: instrumentos, cordas, papel de música, partituras¹³⁰, libretos e para os teatros foram inúmeras caixas de tecidos, fitas e adereços. O cônsul português em Gênova, João Piaggio, era o encarregado de realizar essas compras e enviá-las por navio. Em suas cartas, por exemplo, não eram raros os lembretes: “mandasse retirar do Navio Lucia Englez o consabido caixotte das Penas, Perolas, e Joyas falsas” (P-Lant, Casa Real, caixa 7092).

Sempre liderada por D. José I, a coroa portuguesa buscou se cercar de cantores de qualidade. O interesse do próprio rei pela música italiana e pela ópera era tão intenso que até à sua morte, em 1777, o monarca continuou estimulando e autorizando a contratação de músicos italianos de renome. Baseando-se numa listagem dos cantores da

¹²⁹ No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, acervo Casa Real, encontram-se várias caixas com a prestação de contas dos pagamentos dos cantores. As caixas 3107 até 3126, dentre outras, contém documentos de despesas e folha dos ordenados.

¹³⁰ A Biblioteca Real da Ajuda abriga uma coleção com cerca de 700 partituras manuscritas, em excelente estado, de óperas italianas do século XVIII.

Capela Real (P-Lant, Casa Real, caixas 3584/3585) e nos libretos das óperas disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa e do Rio de Janeiro, conseguiu-se chegar a uma relação do grupo de castrati que foram contratados e atuaram no cenário musical da corte portuguesa, durante o reinado de D. José I.¹³¹

Tabela 10: Relação dos *castrati* contratados durante o reinado de D. José I

DATA DA CONTRATAÇÃO	NOME	INSTITUIÇÃO
1752-1755	Domenico Luciani	Patriarcal
1752	Giovanni Simone Ciucci	Patriarcal
1752-1754	Niccolò Conti	Patriarcal
1752-1755	Gioacchino Conti [Giziello]	Patriarcal
1752-1755	Giuseppe Galienni	Patriarcal
1752-1754	Giovanni Manzuoli	Patriarcal
1754-1755	Tommaso Guarducci	Patriarcal
1754	Giuseppe Morelli	Patriarcal
1755	Gaetano Guadagni	Patriarcal
1755	Gaetano Majorano [Caffarelli]	Patriarcal
1755	Carlo Reyna	Patriarcal
1760	Antonio Frata	Patriarcal
1760 - 1777	Giovanni Battista Vasques [Battistini]	Capela Real
1761	Carlo Pera	Patriarcal
1762-1781	Giuseppe Orti	Capela Real
1764-1788	Giuseppe Romanini	Capela Real
1764-1770	Giuseppe Jozzi	Patriarcal
1766	Antonio Mazziotti	Capela Real
1766	Francisco Perilla	Patriarcal
1766 - 1771	Giuseppe Marrocchini	Capela Real
1766	Alessandro Vivarelli	Patriarcal
1768-1791	Carlo Reyna	Capela Real
1768	Salvatore Carobene	Patriarcal
1769-179	Giovanni Ripa	Capela Real
1772	Fedele Venturi	Capela Real
1773	Cosimo Bianchini	Patriarcal
1773	Giuliano Giusti	Patriarcal
1773	Ansano Ferracuti	Capela Real
1775	Luigi Bianchini	Patriarcal

¹³¹ Para se chegar a essa listagem, foram cruzadas várias fontes de informação: as informações dos libretos que estão na Biblioteca Nacional de Lisboa, documentos do arquivo da Casa Real da Torre do Tombo caixa 3505, os dados fornecidos pelos musicólogos Manuel Carlos de Brito e Cristina Fernandes, além dos sites www.quellusignolo.fr/pages/castrats.html e www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico.

Com o processo de revisão da política pombalina que ficou conhecido como a viradeira, desencadeado após o falecimento de D. José I a ascensão ao trono de D. Maria I (1734-1816), em março de 1777, nesse período põe-se fim a alguns dos monopólios mercantis estabelecidos por Pombal, e permitiu-se uma retomada da influência da Igreja e da alta nobreza sobre o Estado. Muitos dos presos políticos que o marquês de Pombal tinha mandado encarcerar foram libertados e nobres foram reabilitados.

Esse panorama político, entretanto, não alterou muito as atividades culturais da corte, exceto pelo fato das restrições econômicas que levaram a coroa a moderar e reduzir os gastos com as atividades operísticas. Verificou-se um aumento no número de produções de serenatas¹³², um gênero de ópera com dimensões cênicas mais modestas. Representava uma economia em relação aos gastos com cenários grandiosos, maquinaria de cena e bailarinos. Prova disso são as várias caixas do arquivo da Casa Real da Torre do Tombo que guardam a prestação completa de algumas serenatas encenadas. Elas relacionam e descrevem todos os gastos referentes aos cantores, músicos, copistas, pregos, tinta, fazenda, luvas, fitas, cópia da música e partes cavadas, encadernação, pagamentos de pintores e alfaiates, carpinteiros e até mesmo o gasto com limões e açúcar para a limonada servida nos ensaios.¹³³

A análise desta documentação demonstrou que para encenar uma serenata, eram realizados uma média de dois ensaios, no máximo três. A convocação era feita por escrito através de uma lista onde continha os nomes dos músicos instrumentistas e dos cantores. Através desta lista sabe-se hoje que a orquestra possuía em torno de 23 a 30 instrumentistas. Os músicos contavam com carruagens (Seges) para serem transportados

¹³² Uma forma musical própria das celebrações cortesãs do século XVIII, encenada em cenário modesto, consistia numa obra para orquestra e vários cantores. A serenatas foram frequentemente nomeadas nos libretos como *drammi per musica*, provavelmente por razões de prestígio. Mas nos livros de despesas que estão na Torre do Tombo, elas foram registradas como serenatas (Brito, 1989b, p.58).

¹³³ Foram verificados na Torre do Tombo, no arquivo Casa Real, vários documentos de prestações de contas das seguintes serenatas e óperas: 1778 Picoas Rè de Judá (cx. 3107); Alcide al Bivio (cx. 3108); Il Natal di Giove (cx. 3108); 1779 Gli orti esperidi e *L'Omaggio di pastori* (cx. 3112); La Galatea (cx. 3114); La pace (cx. 3113); 1782 Everardo II e Calliroe (cx. 3121); 1784 Adastro re degli Argivi (cx. 3133); 1787 Il ratto di Presepina e Artemisia (cx. 3148); 1788 Megara tebana (cx. 3149); 1789 Vera constanza (cx. 3156); 1790 Numa pompilio (cx. 3158) e Artemisia (cx. 3159).

até o local de ensaio que normalmente se dava entre 16h e 17h, geralmente na casa de Pinto da Silva, na localização de Sucesso próximo à Ajuda.

Segundo a prestação de contas da ópera *Testoride Argonauta* de João de Souza Carvalho, foram realizados oito ensaios em que estavam previstas duas récitas: a primeira, no dia 05 de julho, aconteceu normalmente, mas a récita do dia 26 “não chegou a haver por conta de molestia do El Rey Nosso Senhor e se não pode desavizar a tempo” (P-Lant, Casa Real, caixa 3116), mas mesmo assim, todos os músicos e cantores receberam as suas gratificações.

Tabela 11: Despesas com os cantores da Ópera *Testoride Argonauta* 1780
(P-Lant, Casa Real, caixa 3117).

Despeza pertencente a Opera = Testoride Argonauta = do Theatro de Queluz de 5 de julho de 1780	
Ajudas de Custo	
A João de Souza Carvalho [compositor]	144\$000
A Carlos Reyna [castrato]	96\$000
A Jose Rampino [castrato]	96\$000
A Luiz Torriani [tenor]	72\$000
A João Ripa [castrato]	72\$000
Caetano Martinelli [libretista]	72\$000
A Joze Totti [castrato]	72\$000

Considerando que todos os cantores acima tinham um salário fixo e que nomeadamente eles recebiam em média 40\$000 a 60\$000 réis mensais, podemos avaliar que a gratificação atribuída como ajuda de custo era generosa. Analisando o livro de Receita e Despesas Geral da Ópera e mais os Particulares (1773-1777) conclui-se que essas gratificações mantinham um padrão: o compositor era o que obtinha uma maior gratificação 144\$000; a prima donna e primo uomo recebiam o mesmo valor; os outros castrati contavam com uma gratificação menor, cerca de 72\$000 ou menos, dependendo

do seu status como cantor. O libretista igual a um cantor ou a metade do valor dedicado ao compositor.¹³⁴

Foi salvaguardada também a documentação da prestação de contas da *Serenata Amore e Psiche*¹³⁵ de Giuseppe Schuster com libreto de Coltellini, encenada no Palácio da Ajuda em junho de 1781. Segundo a documentação foram feitas três récitas dessa obra:

Sua Magestade hê servida que os Muzicos Cantores e Instrumentistas abaixo declarados, se achem Quarta Feira, Quinta e Sexta em que se contaõ 27, 28, 29 do corrente pelas quatro horas da tarde na Ajuda para a *Serenata do Dia de S. Pedro*, para o que lhe hiraõ Seges [carruagens] na forma costumada. Palacio de Nossa Senhora da Ajuda em 25 de junho de 1781 (P-Lant, Casa Real, caixa 3118).

De acordo com a tradição na época, foram confeccionados libretos, apresentando também um resumo do enredo, a relação dos personagens da obra e seus intérpretes cantores, os bailarinos, o nome do cenógrafo, libretista e compositor, ou seja, todas as informações sobre o espetáculo. Para os reis e membros da família real e convidados de honra, eram impressos libretos com mais de 20cm de altura, muitas vezes forrados com seda e podiam apresentar gravuras dos cenários. Para o grande público, de um modo geral, estes libretos eram pequenos (com cerca de 9cm de largura e 14cm de altura) e impressos em papel barato para que o espectador pudesse lê-lo durante a récita, já que a iluminação geral, à vela, não era apagada durante o espetáculo.

Para as récitas da *Serenata Amore e Psiche*, foram confeccionadas 289 unidades do libreto pequeno e sete unidades em papel de seda, em tamanho maior, perfazendo um total 296 libretos impressos, número esse que proporciona uma ideia da quantidade de lugares do Teatro da Ajuda. Partindo do pressuposto de que normalmente havia cerca de 4 récitas por espetáculo e esses libretos eram impressos de uma única vez, o teatro deveria ter cerca de 70 lugares, características de um teatro pequeno.

¹³⁴ No ano de 1784 houve uma redução nas gratificações das *Serenatas Il Ratto di Presepina*, *Adastro re degli argivi* e *Cadmo* (P-Lant, Casa Real, caixa 3133). O compositor ganhou 96\$000 e o libretista 48\$000. As gratificações dos castrati se mantiveram, não foram reduzidas.

¹³⁵ No libreto, a obra é descrita como *Dramma per musica*, mas em toda a documentação encontrada na Torre do Tombo *Amore e Psiche* é apresentada como *Serenata*.

Tabela 12: Prestação parcial dos custos da *Serenata Amore e Psiche*.
(*P-Lant*, Casa Real, caixa 3118).

SERENATA AMORE E PSICHE	
Copia da Musica	37\$35
Alugeres de Seges para os dous ensayos e dia da serenata	36\$800
Despesas com o refresco para os dous ensayos	7\$470
A Martinelli pela copia do libretto para impreção	6\$40
Aos cinco Muzicos que a cantaraõ a 24\$000	120\$000
A João Cordeiro de acompanhar.....	24\$000
Impressos e papel [libretos]	8\$810
Livreiro Antonio Jose Martinez e encadernações	14\$565
	255\$395

O intercâmbio e encomendas de partituras eram muito frequentes. O compositor convidado enviava a sua obra e uma das funções do compositor da corte, como no caso acima, João Cordeiro da Silva era acompanhar ao cravo. Cabia ao poeta e libretista oficial da corte, como Gaetano Martinelli, preparar os textos para o libreto e, não era raro, ter que fazer algumas alterações e acomodações dos versos poéticos de acordo com a censura da época.¹³⁶

Assim como todos os reis que a antecederam, D. Maria I também buscou para a sua corte músicos altamente qualificados. Entre os anos 1778 e 1791, alguns castrati faleceram e outros se aposentaram. Os embaixadores portugueses na Itália se esforçavam para encontrar e contratar “bons” cantores, mas com o passar dos anos, essa tarefa de encontrar castrati com exímio preparo vocal tornava-se cada vez mais difícil e, quando havia um em vista, era difícil convencê-lo a trabalhar na corte portuguesa, numa cidade distante do centro europeu, pelo período de vinte e quatro anos como os contratos exigiam (Brito, 1989, p.120). Porém, apesar de todas as dificuldades, a coroa portuguesa conseguiu reunir cerca de 25 castrati italianos como demonstrou a listagem de cantores e organistas realizada por D. Gasparo Mariani, no documento intitulado Osservazione Correlative alla

¹³⁶ Na Torre do Tombo, no arquivo Casa Real, encontrou-se ainda documentos de prestações de contas das seguintes serenatas e óperas: 1778 Picoas Rè de Judá (cx. 3107) - Alcide al Bivio (cx. 3108) - Il Natal di Giove (cx. 3108); 1779 Gli Orti Esperidi e *L’Omaggio di Pastori* (cx. 3112) - La Galatea (cx. 3114) - La Pace (cx. 3113); 1782 - Everardo II e Calliroe (cx. 3121); 1784 Adastro Re degli Argivi (cx. 3133); 1787 Il Ratto di Presepina e Artemisia (cx. 3148); 1788 Megara Tebana (cx. 3149); 1789 Vera Constanza (cx. 3156); 1790 Numa Pompilio (cx. 3158) - Artemisia (cx. 3159).

Reale, e Patriarcal Cappella de Lisbona fatti da D. Gasparo Mariani Bolognese per único suo profitto, e comodo. Capitulo Terzo, 1788 (P-La, 54-XI-37, nº 192, p. 27-29).

Tabela 13 Musici, Che stanno nella Cappella Reale di N. Sra. dell' Ajuda

Soprani nº 6 cioè	Contralti nº 3 cioè
1. Giuseppe Romanini	7. Anzano Ferracuti
2. Carlo Reina	8. Giuseppe Marrocchini
3. Gio[v]ani Ripa	9. Vincenzo Musciolo
4. Fedele Venturi	
5. Giuseppe Totti	
6. Vincenzo Marini	

Tabela 14: Musici, Che stanno nella Reale, e Patriarcal Cappella di S. M. F. or situata in S. Vincenzo fuor delle Mura.¹³⁷

Soprani nº 6 cioè	Contralti nº 10 cioè
36. Salvatore Carobene	42. Antonio Fratta
37. Cosimo Bianchini	43. Domenico Barzzi
38. Luigi Bianchini	44. Alessandro Romolo Viveralli
39. Gio[v]anni Gelati	45. Giuseppe d' Almeida
40. Biagio Mariani	46. Giuseppe Claudio d' Almeida
41. Antonio Bartolini	47. Giuseppe Martini
	48. Venanzio Aloisi
	49. Rev ^{do} P ^e Joze Nicolao da Silva
	50. Rev ^{do} P ^e Gio[v]anni Pirez
	51. Rev ^{do} P ^e Domenico Martins

Na temporada do carnaval de 1792, a Rainha de Portugal D. Maria I foi acometida por uma forte crise de insanidade quando assistia a uma récita de Riccardo cuor

¹³⁷ Nas tabelas 13 e 14 foram transcritos somente os nomes dos sopranos e contraltos e omitidos todos os outros cantores. A numeração foi mantida de acordo com o original.

di Leone,¹³⁸ do compositor André E. M. Grétry, no teatro do Paço de Salvaterra. O comando do governo ficou nas mãos do príncipe herdeiro D. João VI, que continuou financiando as atividades musicais em Portugal. Nos Diários de Despesas do Particular guardados na Torre do Tombo, encontram-se várias ordens de pagamento a músicos em geral, ajudas de custo para atividades musicais, despesas com composição e montagem de espetáculos, compra de partituras, entre outras despesas relacionadas com música.

Na prática, uma parcela dos gastos com a produção musical na corte era contabilizada como despesas particulares do rei, cuja predileção pela música é considerada uma característica da dinastia Bragança:

A música era uma das grandes paixões dos reis da dinastia de Bragança e foram despendidas somas consideráveis em sua honra. Basta recordar a riquíssima biblioteca musical reunida por D. João IV, ele mesmo compositor e crítico de mérito, a contratação de Domenico Scarlatti sob o reinado de D. João V, a de David Perez e dos maiores cantores italianos sob D. José I, sem esquecer a construção do faustoso teatro de ópera “dos Paços da Ribeira” ou “Ópera do Tejo”, considerado por Burney como o teatro mais brilhante de toda a Europa, infelizmente destruído no ano de sua inauguração pelo grande terramoto de 1755 (Scherpereel, 1985, p. 13).

Fazendo uma avaliação geral sobre a produção operística no período dos reinados de D. José I e D. Maria I, os autores Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro defenderam que:

Se desenrola numa escala bastante mais modesta do que no reinado anterior [...]: durante os dezasseis anos entre 1777 e 1792 há notícia de apenas vinte e oito produções operáticas (incluindo obras de pequenas dimensões), em confronto com as sessenta e quatro no período, igualmente de dezasseis anos de 1761 a 1776 (Nery e Castro, 1991, p.118).

Diante da documentação histórica encontrada, principalmente os libretos, buscou-se realizar um levantamento das atividades musicais encenadas nos períodos de 1761-1776 e 1777-1792, como propuseram os dois musicólogos Nery e Castro, com objetivo de verificar, mais uma vez, se de fato durante o reinado de D. Maria I a produção

¹³⁸ O título original da ópera é Richard Coeur de Lion, mas em Portugal foi utilizada uma versão italiana do libreto.

operística foi modesta.¹³⁹ Chegou-se a uma listagem com o número das óperas produzidas no mesmo período proposto, mas com um resultado numérico diverso, que por sua vez está mais condizente com os dados obtidos por Mario Vieira de Carvalho¹⁴⁰ no Resumo Estatístico da atividades músico-teatrais em Lisboa (1992).

Tabela 15: Levantamento do número de óperas encenadas por ano, nos teatros de corte.

Reinado de D. Jose I	Ano 1752	3	Reinado de D. Maria I	Ano 1777	1
	Ano 1753	3		Ano 1778	4
	Ano 1754	3		Ano 1779	6
	Ano 1755	3		Ano 1780	4
	Total	12		Ano 1781	5
	Ano 1761	1		Ano 1782	5
	Ano 1762	1		Ano 1783	7
	Ano 1763	4		Ano 1784	8
	Ano 1764	5		Ano 1785	8
	Ano 1765	5		Ano 1786	4
	Ano 1766	5		Ano 1787	2
	Ano 1767	5		Ano 1788	4
	Ano 1768	5		Ano 1789	4
	Ano 1769	5		Ano 1790	5
	Ano 1770	5		Ano 1791	3
	Ano 1771	6		Ano 1792	3
	Ano 1772	4			
	Ano 1773	9			
	Ano 1774	5			
	Ano 1775	4			
	Ano 1776	6			
	Total	75		Total	73

Pelos dados comparativos da tabela pôde-se verificar que a atividade operística concentrou-se em torno de cinco óperas por ano para os dois monarcas. O maior número

¹³⁹ Como o foco de pesquisa dessa tese é a ópera na corte de Lisboa, foram descartadas as óperas encenadas nos teatros públicos assim como os oratórios sacros. Como nem todos os libretos sobreviveram ou algumas óperas/serenatas não tiveram os seus respectivos libretos impressos, também utilizou-se as prestações de contas do arquivo Casa Real da Torre do Tombo.

¹⁴⁰ O trabalho de Carvalho é minucioso e bem detalhado, mas o autor computou os oratórios sacros e a remontagem de uma mesma ópera em anos seguintes. Na presente tese optou-se em não contar os oratórios sacros por não ser tema de estudo e nem as reapresentações, seja no mesmo ano ou no ano seguinte. É muito difícil ter-se o domínio numérico de todas as vezes que a mesma ópera foi encenada, já que essa informação não está impressa nos libretos e depende-se de relatos de terceiros.

incidia no período do Carnaval, com no mínimo três montagens de óperas, assim como também era frequente os aniversários reais serem comemorados com música. No reinado de D. José I, entre os anos de 1763 e 1770, a encenação anual de óperas se manteve bastante regular, com maior incidência de óperas sérias, distinguindo-se no ano de 1773 que quase duplicou o número, chegando a nove óperas encenadas.

Em comparação ao período de governo de seu pai, no reinado de D. Maria I a produção de óperas demonstrou ser mais irregular, compreendendo que no ano de 1777 ainda se respeitava o período de luto pela morte do monarca, justificativa para ter sido encenada apenas uma ópera nesse ano. Posteriormente o número de encenações operísticas oscilou entre dois e oito. No reinado de Dona Maria I verificou-se ainda uma maior incidência de montagens de serenatas em detrimento das óperas sérias que eram mais dispendiosas. Através do estudo dos libretos (ver Apêndice, Cronologia das Óperas) concluiu-se que o número de produção de compositores portugueses foi mais relevante do que no reinado anterior quando o rei privilegiou compositores de origem italiana, como David Perez e Nicolò Jommelli.

Neste contexto, se comparado ao período do rei D. José I, pode-se inferir que D. Maria I prosseguiu de alguma forma a tradição herdada de seu pai, apoiando e patrocinando as atividades musicais como parte integrante do cotidiano de sua corte, não se verificando a acentuada redução frequentemente apontada em estudos anteriores.

2.2 - O silêncio das mulheres

Taceat mulier in ecclesia (as mulheres devem permanecer caladas na igreja), foram algumas das palavras de São Paulo nas suas Epístolas. Esta frase foi bastante reiterada por vários autores que escreveram sobre os castrati e atribuíram como real motivo pelo qual os cantores castrados foram introduzidos na Igreja Católica. A origem e o contexto dessa instrução sobre o silêncio da mulher encontram-se especificamente em duas passagens do Novo Testamento na Bíblia:

...estejam caladas as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido tomar a palavra. Devem ficar submissas, como diz também a Lei. Se desejam instruir-se sobre algum ponto, interroguem os maridos em casa; não é conveniente que uma mulher fale nas assembleias. Coríntios I, XIV, 34-35 (Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 2167).¹⁴¹

Durante a instrução a mulher conserve o silêncio, com toda a submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou domine o homem. Que ela conserve pois o silêncio. Timóteo I, II, 11-12 (Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 2227).¹⁴²

O capítulo XIV da I Epístola aos Coríntios faz referência à “Ordem nas Reuniões” e o capítulo II da I Epístola a Timóteo é referente ao “Comportamento das Mulheres”. Nas passagens acima citadas, o termo “Igreja” não remete ao templo em si, a um espaço físico, mas a uma assembléia de cidadãos de uma determinada localidade, onde apenas homens - no caso gregos, como no das comunidades que Paulo frequentou - maiores de 18 anos, tinham direito à voz e ao voto. Quando o texto bíblico faz alusão ao “silêncio”, se refere ao veto às mulheres nas discussões teológicas ou no ensinamento dos homens. O “silêncio” concerne no comentar, perguntar e ensinar.

¹⁴¹ “Mulieres in ecclesiis taceant non enim permittitur eis loqui sed subditas esse sicut et lex dicit. Si quid autem volunt discere domi viros suos interrogent. Turpe est enim mulieri loqui in ecclesia.” Disponível em <http://www.ellenwhitebooks.com/biblia.asp?idioma=5&lista=1&livro=46&capitulo=14> Acesso 20 jan. 2011.

¹⁴² “Mulier in silentio discat cum omni subiectione docere autem mulieri non permitto neque dominari in virum sed esse in silentio.” Disponível em <http://www.ellenwhitebooks.com/biblia.asp?idioma=5&lista=1&livro=54&capitulo=2>. Acesso 20 jan. 2011.

Em Colossenses, existe o incentivo a que todos cantem a Deus, sem distinção de sexo:

A palavra de Cristo habite em vós abundantemente: em toda a sabedoria, ensinaí e admoestai-vos uns aos outros e em ação de graças a Deus, entoem vossos corações salmos, hinos e cânticos espirituais. Colossenses 3:16 (Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 2215).¹⁴³

Se a mulher fosse de fato proibida de cantar na Igreja, os mandamentos do versículo 16, fariam alusão somente aos homens e não seria tão genérico. Pode-se então concluir que esse veto às mulheres de cantar na Igreja, deu-se a partir de uma interpretação equivocada da epístola do apóstolo Paulo aos Colossenses, extraída de seu contexto original, repetida inúmeras vezes e absorvida como “verdade” ao longo dos séculos.

A amputação deliberada de qualquer parte do corpo era proibida por lei de direito canônico e civil (Barbier, 1993, p.103). Qualquer pessoa que se envolvesse com a questão da prática da castração, deveria ser excomungada e aqueles que se submetiam a ela, eram condenados. A partir do final do século XV, a Igreja foi aceitando, sem muito alarde, os cantores castrados desobedecendo à resolução do Concílio de Nicéia¹⁴⁴ que excluía expressamente do sacerdócio homens que haviam sido castrado por vontade própria.

No século XVI, para a realização da polifonia vocal do repertório sacro, as igrejas necessitavam de vozes agudas que cantassem a linha do soprano e os meninos representavam um alto investimento que se perdia ao mudarem de voz.¹⁴⁵ Para a Igreja, a troca de coristas era um problema constante. Muitas vezes as igrejas viam-se obrigadas a recorrerem aos falsetistas, mas o timbre dos falsetistas parecia não agradar muito e, na sua

¹⁴³ “*Verbum Christi habitet in vobis abundanter in omni sapientia, docentes et commonentes vosmet ipsos psalmis hymnis canticis spiritualibus in gratia cantantes in cordibus vestris Deo.*” Disponível em <http://www.ellenwhitebooks.com/biblia.asp?idioma=5&lista=1&livro=51&capitulo=3> Acesso 20 jan. 2011.

¹⁴⁴ O primeiro cânon do Concílio excluiu expressamente do sacerdócio homens que haviam se castrado por vontade própria. Na Bíblia, está citado em Deuteronômio 23:1: “Aquele a quem forem trilhados os testículos ou cortado o membro viril, não entrará na assembleia do Senhor”.

¹⁴⁵ Historiadores modernos alegam que nos séculos XVII e XVIII, devido a questões nutricionais, a idade da puberdade era tardia e a mudança de voz se dava em torno dos dezessete anos de idade (Sowle 2006).

maioria, não tinham as vozes tão agudas como a dos meninos. Por essa razão não eram considerados substitutos ideais (Gerbino 2004, p. 307; Rosselli 1988, p. 147-148). Neste contexto, a Igreja se refugiou na frase de Paulo – *taceat mulier in ecclesia* - para vetar a atuação das mulheres no espaço sacro, e justificar assim a introdução dos cantores castrados na Igreja Católica Romana.

Alexandre VI (Papa entre 1492-1503), através de uma série de alianças firmadas entre o papado e a coroa espanhola permitiu a contratação de castrati espanhóis para cantarem na Schola Cantorum no Vaticano (Sherr, 1992, p. 601). Quando a bula do Papa Sisto V (1589) permitiu a inclusão de quatro castrati no coro da Basílica de São Pedro, o castrato Francisco Soto de la Langa já se encontrava cantando no coro papal desde 1562. Assim, pelo menos 27 anos antes, o Vaticano já havia abandonado a decisão do Conselho de Nicéia.

Ao aceitar oficialmente os cantores castrados, a Igreja conseguiu afastar, mais uma vez, qualquer possibilidade de participação da mulher na prática musical religiosa. Exceção à regra foram os conventos ou ordens religiosas femininas, geralmente afastados dos grandes centros, onde havia religiosas que cantavam e compunham. Assim como tem-se conhecimento dos Ospedali de Veneza que ficou conhecido pela qualidade do ensino da música exclusivamente voltado para meninas. Em 1588 o papa Sisto V proibiu as mulheres de cantar em qualquer teatro público ou lírico e o talento de algumas jovens, após deixarem o Ospedali, ficou restrito aos claustros e aos salões privados (Barbier, 1993, p. 49). Segundo uma visão moralista da época, as mulheres de fato deveriam ser excluídas da vida pública artística. Era comum a associação das atrizes e cantoras com as prostitutas, e a presença dessas mulheres, na ótica da época, poderia corromper os bons costumes.

Em 1599, o Vaticano reconheceu publicamente a existência dos castrati, quando o papa Clemente VIII autorizou a cirurgia unicamente *ad honorem Dei*. Uma vez que a mais alta autoridade da Igreja autorizou abertamente a prática da castração com finalidade musical - cantar à glória de Deus - os castrati passaram a ser aceitos e foram se tornando populares na Itália e no resto da Europa.

Essa proibição foi reiterada pelo papa Inocêncio XI cerca de 100 anos mais tarde (1688), abrangendo os palcos dos teatros nos estados pontificais. Todas as cortes

europeias, que eram católicas e tinham o Vaticano como modelo, adotaram também essa medida vetando as mulheres de cantarem ou atuarem em qualquer atividade nos teatros de corte e na Igreja. A coroa portuguesa não foi exceção: adotou a mesma conduta proibindo as mulheres de se apresentarem nos teatros da corte.

Embora não se conheça uma legislação específica à interdição das mulheres aos palcos em Lisboa (Cranmer, 1997, p. 18). Tudo leva a crer que foi uma proibição que ficou no âmbito verbal, mas o fato é que a proibição tornou-se uma prática habitual, especialmente nos teatros da corte, e refletia o rigor e a austeridade propagados pelos reis.

Até o final do reinado de D. José I, tem-se registros de algumas mulheres, tanto cantoras como instrumentistas, normalmente filhas de músicos profissionais que atuavam no cenário musical lisboeta, como é o caso das filhas do violinista da Câmara Real Alessandro Maria Paghetti, ironicamente apelidadas como “as Paquetas”. Em 1733, as irmãs Angela, Anna e Elena apresentavam-se duas vezes por semana, cantando serenatas, principalmente em concertos nos salões privados (Brito, 1989, p.98; 1989b, p.14).

No final da década de 1760, o público português apreciou as vozes das irmãs Cecília Rosa, Isabel Ifigênia e Luíza Rosa de Aguiar. Esta última, que ficou mais conhecida pelo nome de casada, Luísa Todi, foi um mezzo-soprano muito apreciado pelas suas capacidades expressivas e construiu uma sólida reputação em toda a Europa, de 1770 a 1803, quando se aposentou.¹⁴⁶

Anna Zamperini foi outra cantora e atriz que se destacou pelo seu talento que muito impressionou os lisboetas. Atuou entre os anos de 1771 e 1774 mas, por motivos pessoais¹⁴⁷ o secretário de Estado do Reino, então o marquês de Pombal, a expulsou do país e decretou a proibição geral a todas as mulheres de cantarem na ópera, vetando-as inclusive dançar nos balés dos teatros públicos em Portugal.

¹⁴⁶ TODI, Luisa In Stevenson, 1997.

¹⁴⁷ Anna Zamperini, famosa pelos seus dotes artísticos, pela sua irreverência e pelo seu poder de sedução, teve alguns envolvimento com fidalgos portugueses e principalmente com o filho do Marquês de Pombal O conde de Oeiras, Henrique Carvalho e Melo. Receoso de que esse envolvimento pudesse tornar-se demasiado sério e acabasse com a fortuna familiar, o primeiro-ministro expulsou a cantora de Portugal.

No reinado de D. Maria I, além da proibição não ter sido retirada, foi pelo contrário ainda mais intensificada. A vigilância e regulamentação dos teatros de ópera foram entregues ao intendente da polícia Diogo Inácio de Pina Manique que implementou a proibição da apresentação em cena de intérpretes do sexo feminino (Nery e Castro 1991, p.103).

Essa proibição impressionou fortemente os viajantes estrangeiros que viveram alguns anos em Portugal, a ponto de registrarem esse veto em seus diários que, na maioria das vezes, tornaram-se livros editados. Carl Israel Ruders (1761-1837)¹⁴⁸ através de suas cartas deixou importantes relatos acerca da ópera, dos músicos e cantores em Lisboa. Em relação à proibição feita às mulheres de cantarem e atuarem na cena lírica lisboeta, Ruders escreveu:

O principal [obstáculo] era a ordem da Rainha proibindo as mulheres de se exibirem em cena; havia, é certo castrados que, em papéis de mulher, chegaram a causar ilusão, mas o maior número deles eram criaturas repugnantes, principalmente quando vestidos com trajes femininos (Ruders, 2002a, p.90).

O geógrafo italiano Adriano Balbi (1782-1848), mais conhecido por Adrien Balbi, visitou Portugal em 1820 onde recolheu informações que depois utilizaria numa das suas principais obras, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, publicada em 1822 na cidade de Paris, onde residiu de 1821 até 1832. O autor teceu um relato sobre a situação dos teatros, comentando sobre a proibição das mulheres de atuarem e que não lhe agradava a atribuição de papéis femininos a homens:

Após a morte do Rei José, escrúpulos de consciência da rainha, sua filha, decidiu proibir as mulheres de aparecer no teatro, ele [teatro] caiu na maior decadência. Nada era mais nojento do que ver os papéis principais de princesa e

¹⁴⁸ Pastor protestante sueco foi enviado a Portugal em 1798, para ocupar a capelania da Legação Sueca, encarregado de negócios da Suécia em Lisboa. Da capital, manteve correspondência regular com seus amigos e companheiros informando tudo o que via de novo. São essas cartas que, compiladas após o regresso do autor à Suécia, constituem a obra em três volumes que desde 1805 foi editada em Estocolmo. A obra em questão foi traduzida pelo poeta e diplomata Antonio Feijó, radicado na Suécia com o título *Viagem em Portugal* (Chaves, 2002, pp. 10-11).

jovens apaixonadas interpretados por atores com barba preta [...] (Balbi, 1822, vol. II, p. ccxx).¹⁴⁹

Arthur William Costigan, pseudônimo do oficial escocês James Ferrier que serviu a armada portuguesa na qualidade de capitão de infantaria durante um ano, correspondeu-se com o seu irmão relatando as suas viagens por Portugal. Nessas cartas registrou as diferenças de costumes entre povos e revelou a sociedade portuguesa do século XVIII através do olhar de um estrangeiro, demonstrando suas impressões acerca da proibição das mulheres no teatro:

No presente momento não há aqui teatro público, pois a piedosa rainha não permite tal escola pública de imoralidade; menos ainda admitiria que mulheres aparecessem em cena aberta. É de opinião que consentir às mulheres exhibir-se desta maneira em público, pareceria patrocinar o vício favorito do país, visto constituir a principal preocupação evitar o escândalo. Isto confirma o que já disse em outras ocasiões, assim como concorda com o conselho que os velhos frades, neste país, dão sempre aos novos: *Si non caste tantum modo caute*; "se não podeis ser casto ao menos sede cauteloso". Em conformidade com estas razões, Sua Majestade, mercê da sua autoridade absoluta, pode proibir as mulheres de representarem em público [...] (Costigan, 1787, vol II, pp. 336-337).¹⁵⁰

Já o desenhista irlandês James Murphy (1760-1814), que chegou a Portugal em 1788 e permaneceu quase dois anos, também observou e registrou a questão da proibição das mulheres nos palcos portugueses:

A música era excelente, os vestidos e cenários toleráveis, a atuação indiferente, ou muito ruim. Nos últimos anos, as mulheres não estão autorizadas a atuar no palco, daí, os homens foram obrigados a assumir o traje feminino. Nada mais

¹⁴⁹ "Après la mort du roi Joseph, des scrupules de conscience ayant décidé la reina sa fille à défendre aux femmes de paraître sur le théâtre, il tomba dans le plus grande décadance. Rien n'était plus dégoûtant que de voir les premiers rôles de princesse et d'amoureuses joués par des acteurs à barbe noire [...]"

¹⁵⁰ "There is no public theater here at present, the pious Queen not chusing to permit such a school of immorality in a public manner much less would she suffer to exhibit on the stage, were it open, being of opinion, that permitting women thus to act in public, would have too much the appearance of patronizing the favorite vice of her country; of the principal object is to obviate public scandal, and this agrees with what I have mentioned in former occasions, as well as with a standing advice the old Fryars in this country are ever giving to the young ones *Si non caste tantum modo caute* "if you cannot be chaste to less thirsty cautious." Accordingly the wits here stay, Her Majesty, by virtue of her absolute authority, may prevent the women from acting in public [...]"

chocante foi ver a doce e bela Ignez de Castro representada por um desses musculosos artificiais [...] (Murphy, 1795, p. 157).¹⁵¹

Para o botânico alemão Johann Heinrich Friedrich Link (1767-1851)¹⁵², que esteve em Portugal durante os anos de 1797 e 1799, o fato dos papéis femininos serem interpretados por homens também chamou sua atenção.

Em Lisboa, as mulheres solteiras são proibidas de atuarem em qualquer teatro, e aqui, onde os seus papéis são interpretados por castrati, pouco mais é perdido do que uma ilusão da imaginação, o que talvez iluda o julgamento. A ópera foi a minha principal diversão em Lisboa (Link, 1801a, p. 216).¹⁵³

Em Portugal, a substituição das vozes agudas femininas pelas vozes dos castrados e a entrega dos papéis femininos nos balés para os bailarinos tornou-se um procedimento generalizante e visto de forma bastante caricata pelos relatos da época. Por várias décadas, coube então aos homens encenar os papéis do sexo oposto, num verdadeiro exercício teatral na busca de gestos, aparência, voz e particularidades femininas.

Na música, com o surgimento da ópera, os castrati foram considerados uma alternativa ideal nesse travestimento cênico. Devido à intervenção cirúrgica que o cantor castrado sofreu enquanto menino e a ausência ou dosagem muito pequena de hormônio masculino em seu corpo, os castrati não apresentavam as características externas do homem adulto como maior pilosidade, barba, desenvolvimento de músculos. Alguns tinham tendência a possuírem formas mais arredondadas, principalmente nas ancas como as mulheres, além da voz na região aguda que tanto os diferenciava (Barbier 1993, p.12; Sowle 2006, p. 16).

¹⁵¹ “The music was excellent, the dresses and scenary tolerable, the acting indifferent, or rather bad. Of late years no females are allowed to perform on the stage; hence, the men are obliged to assume the female garb. How provoking it was to see the tender, the beautiful Ignez de Castro represented by one of these brawny artificial wenches [...]”

¹⁵² Heinrich Friedrich Link (1767-1851) foi professor de zoologia, botânica e química na Universidade de Rostock, e teve uma licença de dois anos para poder efetuar o estudo da flora ibérica. Quando regressou à Alemanha publicou, em 1801, um livro de dois volumes com as memórias da sua viagem.

¹⁵³ “In Lisbon unmarried women are not allowed to perform at any theatre; and here, where their places are supplied by Castrati, little more is lost than an illusion of the imagination, which perhaps misleads the judgement. The opera was my principal amusement at Lisbon.”

É compreensível, portanto, que nos séculos XVII e XVIII, segundo relatos da época, fosse mais agradável ouvir a voz de um castrato, que recebeu um treinamento intenso técnico-vocal durante cerca de dez anos, do que a voz de um homem cantando em falsete. Deveria ser também muito mais convincente ver em cena um jovem esguio, com um corpo quase feminino, do que observar um musculoso tenor ou falsetista gordo, às vezes barbudo, tentando se adaptar a um corpete e saias. Com o diferencial vocal e o físico que lhes proporcionavam vantagens em cena, os castrati foram proclamados pelo grande público e profissionais do meio artístico como as grandes estrelas do canto.

Todavia a exclusão das mulheres dos palcos por ordem dos monarcas não significava que o público português não apreciasse as cantoras. Há exemplos expressivos de cantoras que obtiveram sucesso na corte portuguesa como por exemplo as chamadas Paquetas (Angela Adriana, Anna e Elena), filhas do violinista Alessandro Maria Paghetti, que se apresentaram em Lisboa na década de 1730 (Brito, 1989b, pp. 14-20). Outra cantora que alcançou grande sucesso foi Luísa Todí que construiu uma sólida reputação em toda a Europa, entre 1770 e 1803. Anna Zamperini, que é sempre lembrada pelo envolvimento com o filho de Pombal, foi uma cantora e atriz de talento que impressionou os portugueses. E finalmente Joaquina Maria da Conceição, a Lapinha, que foi a primeira cantora lírica do Brasil a ganhar destaque internacional e uma das primeiras mulheres a receber autorização para participar de espetáculos públicos em Lisboa (Castagna, 2011).¹⁵⁴

No ano em que D. João se tornou oficialmente regente de Portugal, em 1799, o príncipe revogou a proibição feita às mulheres permitindo que se apresentassem nos teatros de Lisboa (Cranmer, 1997, p. 30). A partir desse ano, lentamente se começou a substituição dos castrati pelas cantoras. Em 1800, o Real Theatro de São Carlos contratou a primeira cantora para a companhia, Marianna Vinci, em substituição ao castrato Caporalini, e logo em seguida Luiza Gerbini. Em 1801, Angelica Catalani integrou a companhia do teatro onde permaneceu por cinco temporadas.

¹⁵⁴ Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/opera-da-discriminacao> Acesso 30 jun. 2011.

2.3- Embaixadores portugueses na Itália: principais agentes dos *castrati* italianos

Os *castrati* italianos, que foram escolhidos e contratados para trabalharem em Lisboa e depois no Rio de Janeiro, eram provenientes das mais diversas cidades italianas. As contratações eram feitas através do cônsul português em Gênova, um cargo que foi ocupado por três gerações da família Piaggio: Niccolà, João e Lorenzo.¹⁵⁵ Eles foram os responsáveis pelas contratações dos cantores, bailarinos e instrumentistas, assim como pela compra de instrumentos, cordas, partituras, libretos, papel de música, indumentárias para as óperas e tudo mais que a coroa portuguesa desejasse adquirir na Itália.

Esses cônsules contavam com o auxílio de cantores italianos que haviam trabalhado na corte portuguesa e se encontravam de volta à Itália, aposentados, como foi o caso de Giuseppe Jozzi em Roma, Giovanni Marcheti em Florença ou Giovanni Ripa em Milão, que atuaram como verdadeiros consultores e agentes musicais. Além de suas aposentadorias, recebiam uma gratificação e ajuda de custos para investigar e indicar quais eram as melhores vozes das igrejas e dos teatros italianos. Depois passavam as informações para o cônsul em Gênova, que fazia a intermediação com a coroa em Lisboa.

O castrato Giuseppe Jozzi (ca.1710 – ca. 1780) foi um dos mais importantes colaboradores nesse processo de descoberta de novas vozes. Após uma carreira de sucesso na Itália, Inglaterra, Holanda e Dinamarca, se estabeleceu em Lisboa nos anos entre 1765 e 1768 como primo uomo. Ao se aposentar dos palcos, retornou a Roma e se tornou um

¹⁵⁵ Todas as informações que se seguirão no texto são uma síntese da leitura das correspondências de João Piaggio. A correspondência de Niccolà Piaggio (pai de João) relativa a contratação de cantores não foi encontrada e as cartas de Lorenzo (filho de João) são muito posteriores ao período estudado (iniciam-se em 1818) Lorenzo. O cônsul português em Gênova, João Piaggio, manteve uma longa troca de cartas com a corte em Lisboa, uma média de três cartas por mês. Grande parte dessa correspondência está salvaguardada na Torre do Tombo, acervo Casa Real, caixas 3505, 3506, 3508, 7092, entre outras.

grande colaborador do embaixador D. Diogo de Noronha (1739-1806)¹⁵⁶, na escolha de música e de cantores destinados à coroa portuguesa em Lisboa.

No final do século XVIII, o número de castrati já estava em franco declínio na Itália, e por essa razão os cantores encontravam-se em situação privilegiada para negociarem os seus contratos. Os castrati de destaque subiam cada vez mais seus salários e aumentavam as suas exigências em termos de mais luxos: solicitavam carruagens, cavalos, aluguel de casas, empregados e negociavam altas pensões de aposentadoria.

D. Diogo de Noronha o embaixador português em Roma, escreveu em 1786 para Antonio Pinto da Silva em Lisboa, informando que já não existia “bons sopranos”. Ele havia escutado várias óperas em diversos teatros em toda a Itália e não havia nada de novo, nenhum cantor de destaque, exceto Marchessini - Luigi Marchesi.

Varias vezes tenho segurado a Vossa Magestade a falta que há de bons sopranos; em todo o tempo que tenho estado em Italia não ouvi algum que me agradasse se não Marchessini [...] e Roncagli, que he muito soffrivel, tudo o mais tem pouca differença huns dos outros, e todos são como os que lá [portugal] temos e ainda assim maos como são pedem pagas exorbitantes [...] (Roma, 8 de Fevereiro de 1786. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Em 5 de julho 1784, João Antonio Pinto da Silva escreveu a D. Diogo de Noronha, solicitando que procurasse nos teatros romanos um castrato para substituir Giambattista Vasquez [Battistini] especialista em papéis femininos. Dois anos depois, 1786, D. Diogo ainda se empenhava na procura de um castrato e tentava convencer Andrea Martini (1761-1819), “detto il Senesino”, também nomeado Andreino. Seu aspecto físico e principalmente sua voz doce e ágil, auxiliaram o castrato a conquistar fama e reputação ainda em vida. Mas as tentativas de D. Diogo em recrutar o cantor para a corte de Lisboa foram em vão.

Em 1786, D. Diogo deixou a embaixada de Roma e José Pereira Santiago assumiu o cargo já com a missão de procurar novos cantores. Alguns anos depois, como

¹⁵⁶ D. Diogo de Noronha (1747-1803), 5º Marquês de Marialva e também 7º Conde de Cantanhede, estribeiro-mor de Sua Majestade a Rainha de D. Maria I, foi nomeado ministro assistente ao despacho e secretário de estado do Reino em fevereiro de 1804, tendo assumido interinamente nesse mesmo ano a secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e Guerra. Em 1781 será nomeado embaixador em Roma.

parte de seu ofício no âmbito da música, José Pereira Santiago escreveu de Roma a João Antonio Pinto Silva descrevendo a má qualidade musical dos teatros italianos e se lamentando da falta de sopranos qualificados:

Mas por curiosidade que pór vocação visitei este Anno todos os Teatros: Em todos havia fraca Muzica, e nos dois da Opera as primeiras partes heraõ sujeitos que em outro tempo heraõ suficientes segundas [vozes]. Isto produz a falta de Sopranos de esfera tendo faltado ou envelhecido os que havia (Roma 27 de Fevereiro de 1788, P-Lant, Casa Real, caixa, 3505).

No caso específico da contratação dos castrati, as correspondências mostram que era um trabalho longo e árduo para convencer e chegar a um acordo que fosse bom para ambos os lados, exigindo muito tato e habilidade política do cônsul português ao redigir as cartas negociando com as duas partes. Do momento da indicação do nome até a assinatura do contrato e chegada do cantor em Lisboa, levava em média cerca de oito meses, podendo levar mais tempo. Algumas vezes, no meio do caminho o cantor ficava indeciso, voltava atrás, acabando por decidir pela contratação. Em outros casos adoecia ou algum familiar morria e decidia permanecer na Itália. Ou, em casos mais raros, ficavam com medo, como é o curioso caso do soprano Giovanni Spagnoli.

A primeira carta encontrada que mencionou o nome de Spagnoli data de 24 de abril de 1788, quando o embaixador português em Roma Jozé Pereira Santiago escreveu para Lisboa informando que o castrato trabalhava na Capela de Loreto e estava sendo observado. Giuseppe Jozzi enviou uma carta para um senhor chamado Colmo¹⁵⁷ para que ele pedisse ao maestro da capela em Loreto “informações sinceras” sobre o cantor (17/7/1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3505) contudo, após essa data, existe um hiato em relação ao assunto.

Mas em 4 de dezembro de 1788, o próprio Spagnoli se dirigiu por escrito ao senhor Colmo, preocupado com a questão relativa a sua idade, nesse momento já com trinta anos completos. Tinha dúvidas quanto à sua aceitação pela Real Capela de Portugal. Outra questão que o preocupava era a duração do contrato, 24 anos de serviço. Perguntou

¹⁵⁷ Na carta manuscrita a letra deixa algumas dúvidas. Tudo leva a crer que o nome seja Colmo. Antes tem uma sigla que foi impossível decifrar.

se poderia propor um contrato nas mesmas condições de Contucci: 12 anos. Em resposta a essas perguntas Jozé Pereira Santiago escreveu que convenceu o castrato a mudar de ideia:

Depoes de huma correspondencia com o Spgnoli vim a conseguir a fazer lhe depor a ideia, que elle tinha de aceitar o termino da Real Capella com as mesmas condiçoens de Carlos Contucci so por tempo de 12 anos e depois deste obter a jubilação com meyo soldo.

Pela copia da Carta que tenho a honra de incluir nesta, se acha lhe pronto a fazer a Escriptura pelos 24 anos e eu o faria logo vir a Roma para ser examinado e aprovado por Jozzi, que tem todas as informacoes que pode conffirmar Contucci, se não houvesse a outra de fieldade de ter Elle entrado ja em 30 annos, que não me parece possa servir de obstaculo em hum Soprano subsistindo as boas informações que se tem recebido [...] (P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Continuando a correspondência com o senhor Colmo (Loreto 5/2/1789), Giovanni Spagnoli dá a entender que escreveu para Carlo Contucci em Lisboa pedindo várias informações sobre o trabalho, pagamento, viagens, questionamentos gerais de como seria o trabalho na corte portuguesa. No dia 20 de fevereiro desse mesmo ano, seguiu outra correspondência para o senhor Colmo, quando o castrato comentou que deveria ir a Roma fazer uma prova, mas que tinha dois sopranos ausentes na capela de Loreto e era conveniente que ele aguardasse a volta dos dois cantores. Comentou também que deveria conversar com os pais antes de abraçar essa nova proposta de trabalho.

No mês seguinte, em março, a situação ainda não havia mudado; os dois sopranos não tinham regressado e Spagnoli deveria ainda permanecer em Loreto. Escreveu alegando que não podia e não tinha como precisar a data de sua ida a Roma para se apresentar diante de Giuseppe Jozzi (8/3/1789. P-Lant, Casa Real, caixa 3505). No dia 15 do mesmo mês, Spagnoli escreveu ao senhor Colmo uma carta surpreendente, dizendo que renunciava ao posto em Lisboa.

Muito confuso eis-me aqui a dar conta a Vossa Ilustríssima Excelência de minha determinação. Deus sabe como gostaria de ter aceito o serviço da Real Corte de Portugal, que há muitos anos desejava. Mas o atraso de meus companheiros em retornar a este serviço, o não consentimento de meus pais que nesse meio tempo foram consultados e, em fim, ao procurar a certidão de batismo descobri que sou mais velho do que pensava, no momento, todos esses

motivos me obrigam a renunciar a uma tão grande honra [...] (Loreto, 15 de março de 1789. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).¹⁵⁸

Jozé Pereira Santiago escreveu para João Antonio da Silva Pinto, comunicando a renúncia de Spagnoli ao posto. Em suas linhas, percebe-se surpresa e ao mesmo tempo decepção, alegando que com paciência teve esperança em fechar o contrato.

Quando eu cuidava que o Muzico Soprano Joaõ Spagnoli se punha em caminho para vir a Roma a Cantar e merecer a aprovação de José Jozzi, estabelecer o Contrato e partir para Genova a imbarcarse, recebo com minha surpresa carta do Senhor Spagnoli em que me aviza renuncia ao Real Serviço pelo motivo da maior idade que achou na fé do Baptismo e por falta de Consentimento dos seus parentes.

Tenho a honra de dirigir a Vossa Senhoria as ultimas quatro Cartas originais que me escreveu aquelle individuo para que Vossa Senhoria dellas observe a moderação e paciencia com que eu o coltivei na firme esperança de adquirir hum mediocre sujeito para o Real Serviço.

Pelas informações que nestes dias me deu o Contralto da Capella do Papa, que me tinha recomendado e abonado a sua capacidade venho no conhecimento que o maior motivo que teve Spagnoli foi a repugnancia de exporse a exame depoes de 30 e tantos annos de idade, alem de que se não agrada ou perde a Capella que tinha deixado ou ainda a ser recebido outra vez nella fica sempre em muito ma reputação (Roma 25 de março de 1789. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

O processo de contratação do castrato começou em abril de 1788 e terminou de maneira inesperada em março de 1789, com essa última correspondência descoberta sobre a contratação e desistência do castrato Giovanni Spagnoli. Deste episódio podemos concluir que o castrato ficou inseguro com a possibilidade de trocar a Capela de Loreto pela Corte Real portuguesa. O cantor ficou amedrontado com o exame e com a possibilidade de ser reprovado.

Havia casos também em que um determinado castrato era indicado e depois chegava-se à conclusão de que não possuía o nível de excelência desejado, como foi o caso de Raimondo del Moro de Pistoia. O primeiro registro encontrado que mencionou o

¹⁵⁸ “Pieno di confusione, e di rammarico eccomi a Vossa Illustrissima Excelencia darlo conto della presente mia determinazione. Dio sá com qual`Animo aurei io intrapreso il servizio della sua Real Corte di Portogallo, a cui da diversi anni aspirava. Ma tardanza de miei compagni in restituirse a questo Servizio, Il non consentimento de Genitori miei de in questo fratermpo o interpellato, ed in fine la scoperta della mia età se ó ritrovato maggiore aquela io mi credeva, nel procurarmi la fede del Battesimo, cose tute se nel momento se m`obligano a rinunciare ad un tanto onore [...]”

castrato foi uma carta que João Piaggio escreveu para João Antonio Pinto da Silva, em 26 de maio de 1788, em que comentou que Carlo Contucci teria indicado três nomes:

Por quanto me disse o dito Muzico presentemente haveria tres Virtuozo bons Sopranos, hum chamado Joaõ Spagnuoli de 30 Annos assistente agora na Cappella de Nossa Senhora de Loreto fornido de abilidade, outro Domingos Caporalini de Recanati de 17 Annos que sendo taõ moço promete munto tanto para Igreja que para o Teatro, o terceiro Raimondo del Moro de Pistoia de Annos 30 fornido de bastante abilidade e bella voz, tambem capaz para o Teatro [...] (P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Após um ano da indicação de Raimondo del Moro, o cônsul João Piaggio organizou uma viagem para que o castrato fosse a Roma para ser examinado por Giuseppe Jozzi:

Aqui [Genova] se acha hum Virtuozo de Muzica Soprano chamado Raimondo del Moro natural de Pistoia em Toscana de idade circa de vinte cinco Annos bom moço e bella figura ainda para representar em Theatro, o mesmo não hà difficuldades nim huma hir a Roma e subir o exame do Professor Jozzi; Partecipei ao Senhor Jozé Pereira Santiago, que com a aprovação do Excelentissimo Senhor Ministro Joaõ de Almeida me resposto, que o podera praticar a seu beneplacito; Antaõ o dito Virtuozo no proximo Mez vay a Napoles por Mar com hum Amigo seu, de volta conta de passar por Roma e com minha carta de Recomendação se apresentará a Sua Excelencia o dito Muzico Soprano he'ahì bem conhecido da esse Salvador Carobene, e muito mais da Carlos Contucci, crejo que ambos poderam certificar das boas qualidades de dito Virtuozo (Gênova, 11 de maio de 1789. P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Outras trocas de cartas se seguiram, continham praticamente as mesmas informações. O estilo de escrita de João Piaggio era bastante repetitivo, seguindo uma convenção de escrita da época, mas a contínua redundância das informações (por vezes quatro cartas afirmando o mesmo procedimento ou decisão) sugere que o objetivo seria o de se certificar e assegurar que transmitiu todos os dados para a coroa em Lisboa, para que não houvesse mal entendidos ou ainda, com receio de que alguma carta pudesse se extraviar, repetia a mesma informação garantindo que os dados chegariam ao destino. Muitas vezes, o cônsul não obtinha resposta imediata de Lisboa e então insistia com novas cartas, com o mesmo conteúdo.

Em 7 de setembro de 1789, João Piaggio informou que Raimondo adoeceu (P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Um novo encontro foi marcado em novembro: “O Muzico Raimondo del Moro finalmente està a Vespera da sua partencia para Roma”, escreveu João

Piaggio para João Antonio Pinto da Silva em 2 de novembro de 1789 (P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Mas, em 25 de janeiro de 1790, Piaggio comunicou a Lisboa que Jozé Pereira Santiago “esteve muito doente por ter tido a desgraça de se ter queimado huma perna”. Por essa razão ele não pôde ir ao Teatro Valle onde tinha se apresentado o castrato Raimondo, mas parece que ele recebeu poucos aplausos da plateia (P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Após essa carta, as outras que se sucederam não mencionaram mais o cantor. Tudo indica que não agradou ao público romano e definitivamente não foi contratado pela coroa portuguesa.

Através da análise das correspondências efetuadas pelos embaixadores e cônsules na Itália, pode-se assim constatar que a coroa portuguesa enfrentou processos bastante morosos de contratação dos castrati qualificados, devido à localização geográfica de Portugal não ajudava muito. Os artistas, de modo geral, ficavam muito isolados do resto da Europa.

Na tentativa de convencer o castrato Caporalino a aceitar o contrato com a Real Corte de Lisboa, Jozé Pereira Santiago escreveu a João Antonio Pinto da Silva sugerindo que ele pedisse ao castrato Carlo Contucci que escrevesse para Caporalino, narrando “a Fortuna que alcançou e o bem que se vive nessa corte [Lisboa] porque esta qualidade de gente [castrati] cuida que vão para o fim do Mundo” (Roma 16 de Junho de 1790, P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Em agosto de 1790, seguiram-se mais correspondências onde se lê que Santiago tentou novamente convencer o castrato Andrea Martini, que nesse momento estava atuando em Nápoles, para ocupar o posto de Carlo Reyna.

[...] Hum dos melhores e mais habeis conhecido por tal nos Teatros de Napoles, Roma e mais cidades de Italia: Andreino, ou seja, Andrea Martini deve ser o mesmo que representou alguns annos com aceitação de prima Donna Seria nas Burletas deste Teatro Valle. Naquele Tempo o quiz ajustar para esse Real Serviço o Muzico jubilado Constantino e lembrame que elle teve a temeridade de lhe pedir mil Sequins por anno e por pouco serviço. [...] Mandei falar pelo meu Secretario do Ministro dessa Corte convidando o para hir substituir a Carlos Reyna. Não quiz entrar em tratado escuzandosse que tinha contrahido escripturas para homem em Teatros Serios (Roma 28 de julho de 1790. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Nas cartas trocadas entre Jose Pereira Santiago e João Pinto da Silva no mês de agosto do 1790 (P-Lant, Casa Real, caixa 3505), ainda são encontradas menções ao castrato Andrea Martini, mas parece que nada persuadiu o cantor a trocar o palco do teatro romano pela corte de Lisboa.

Assim escreveu João Pinto da Silva narrando sobre os transtornos para encontrar “boas vozes” e as dificuldades que a imposição de 24 anos de trabalho impunha nas contratações: “Seguro a Vossa Senhoria que ainda no tempo em que havia maior abundancia de Muzicos o artigo de 24 annos de Serviço obrigado hera couza que metia medo a todos” (Roma 10 de dezembro de 1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Nas duas últimas décadas do século XVIII, Jozé Pereira Santiago e João Piaggio tiveram que ser muito hábeis para convencerem os cantores a trabalharem em Lisboa. Várias foram as vezes que os castrati solicitaram à coroa a revisão da quantidade de anos, propondo a redução para a metade (12 anos de trabalho). Jozé Pereira Santiago escreveu para João Antonio Pinto da Silva comentando:

Muzicos de esfera maior, de que tambem ha falta figuraõ agora de primerias partes, e ganhaõ cá muito [...] não queiram sujeitarse a Escripturas de muitos annos, e outros de menor esfera não se offerecem tanto que temem o exame e approvação de Jozé Jozzi [...] (Roma 28 de julho de 1790. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Em relação ao processo de contratação de Giuseppe Capranica e Francesco Angelelli, pouca documentação foi encontrada. A correspondência hoje disponível revelou que o embaixador português em Roma teria comentado que, cerca de três anos antes (1788), Capranica não teria aceitado o convite para trabalhar na corte de Lisboa com a desculpa que os seus pais não tinham consentido. Mas que nesse momento, sabendo que Angelelli seria contratado apenas por 12 anos, ele estava inclinado a aceitar o convite com as mesmas condições (Gênova, 28 de março de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Com a aprovação da coroa e aceitação de todas as condições impostas por Caparanica e Angelelli, o contrato foi assinado (Gênova, 21 de março de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Os dois castrati partiram então de Roma no dia 9 de março de 1791 e ambos chegaram a Gênova no dia 22 de abril. Segundo Piaggio, Jose Capranica

levou consigo o seu irmão (Gênova 25 de abril de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Logo em seguida, João Piaggio escreveu para João Antonio Pinto da Silva:

Com o favor de Deos: o portador desta minha reverente carta sera o Muzico Soprano Joze Capranica que em Companhia de seu Irmaão e do outro Virtuozo Francisco Angelelli lhe faço aproveitar do bom Navio Dinamarques [...] que com carga e Trigo esta pronto a partir para Essa Corte. E deste modo se abrevia de muito a sua demora de esperar aquy (Gênova 30 de abril de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Em junho de 1791, tanto João Piaggio em Gênova, como João Antonio Pinto da Silva em Lisboa, começaram a ficar preocupados com a demora do navio que ainda não tinha chegado a Lisboa. Piaggio obteve informações e escreveu explicando que o navio havia parado em Málaga por causa dos ventos e do mau tempo (Gênova, 11 de junho de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Segundo Piaggio, após 72 dias de viagem os cantores chegaram a Lisboa são e salvos (Gênova 22 de agosto de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Ao que tudo indica, Jose Capranica e Francisco Angelelli cantaram na burleta *La pastorela nobile* de Pietro Guglielmi, em agosto de 1791 e parece que Angelelli, nessa apresentação, obteve maior sucesso (Gênova 23 de agosto 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507 e 29 de agosto de 1791, caixa 3507).

A dificuldade de se encontrar cantores e com o processo lento e cuidadoso dos diplomatas e seus auxiliares, que buscavam não cometer erros e somente enviar vozes que agradassem especialmente ao rei e à rainha, dava a impressão da parte daqueles que estavam em Lisboa, que os cônsules não estavam se esforçando o suficiente. Jozé Pereira Santiago, para demonstrar que estava em plena atividade, defendeu-se: “Tambem eu para mostrar que não estou ocioso nesta parte escrevi ao Secretario do Jozé de Sá, meu intimo amigo e inteligente em Muzica para ver se nos Conservatórios de Napoles se descobria alguma couza [...]” (Roma 29 de novembro de 1790. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

No processo de avaliação das vozes, era levado em conta o timbre, o volume de voz, musicalidade, boa leitura à primeira vista, agilidade, conhecimentos sobre teoria musical e ainda o aspecto físico e desempenho dramático para aqueles cantores que se destinavam à ópera.

Até o início do século XIX, a distinção entre as vozes não era baseada fundamentalmente na extensão vocal, no conjunto de todas as notas que um cantor conseguia alcançar, mas principalmente no timbre, na “cor da voz”. A definição da extensão dessas duas vozes não era muito clara. Um mesmo castrato poderia cantar como soprano em uma determinada ópera e, na próxima, como um mezzo. Não era primordial que o cantor atingisse notas agudíssimas, no entanto ornamentar de forma leve, com agilidade e velocidade era o que se esperava de um “bom cantor” na época. O virtuosismo vocal era demonstrado pela agilidade, mudanças rápidas de tessitura, perfeito controle de dinâmica (*messa di voce*) e coloração tonal.

Jozé Pereira Santiago relatou, a passagem do contralto Carlos Contucci em Roma quando fora convidado para cantar, acompanhado por instrumentos, na casa do mestre Pelli. A maioria dos presentes, inclusive Jozzi achou que Contucci era: “[...] muito sufficiente [...] por cantar com expressão grande, bastante corpo de voz na sua classe, e sobre tudo saber bem a Muzica. A mim me pareceu hum pouco gordo ainda que Recitava de Dama em Perugia” (Roma 27 de fevereiro de 1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3505).

Neste contexto os critérios considerados positivos para o julgamento de Contucci foram a expressividade, o volume vocal e, principalmente, o fato do cantor dominar os fundamentos teóricos da música. Contudo, verifica-se que aspecto físico é igualmente considerado relevante para a interpretação de papéis femininos. Por esses comentários e por outros escritos nas diversas cartas, supõem-se que Santiago não fosse um profundo entendedor na arte do bel canto, uma vez que prezava mais os aspectos físicos e dramatúrgicos dos cantores.

No caso dos irmãos - João e Francisco Piaggio - apresentavam ter uma formação musical mais sólida pois teciam considerações voltadas para aspectos teóricos da música como afinação e leitura à primeira vista. Quando Francisco Piaggio ouviu Contucci e comentou com o irmão João que o “contralto canta a prima vista qualquer cousa e tem bom fondamento de Música” (Gênova, 28 de abril de 1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

“Boa voz e entoação” foi como Jozé Pereira Santiago, após assistir a um espetáculo no Teatro Valle, descreveu a atuação vocal de Giuseppe Capranica. Na mesma

noite, cantou o castrato Francesco de Castris [Checchino] que “além de maior fundo de Muzica he muito mais animado e expressivo no cantar” relatou Santiago (Roma, 02 de fevereiro de 1791. P-Lant, Casa Real, caixa 3505). Em suas linhas deixou a impressão de que considerou muito mais a maturidade musical e o desempenho dramático de Checchino em detrimento da bela voz e afinação de Capranica.

Nas correspondências foram encontrados com certa frequência alguns termos utilizados para descrever a performance de um castrato. De acordo com o sentido do texto pode-se assim atribuir as seguintes designações como critérios:

- a) “Entoação” (afinação)
- b) “Cantar com expressão” (musicalidade)
- c) “Corpo de voz” (volume, em alguns casos timbre)
- d) “Bom fundamento de Música” (formação sólida em teoria musical)

Notou-se também a grande preocupação com a idade dos cantores. Esse sem dúvida poderia ser um critério determinante na escolha de um cantor. A coroa portuguesa exigia um período longo de contratação e por essa razão era importante que o cantor fosse jovem, dado que a idade máxima para contratação era de trinta anos. Por exemplo o castrato Carlo Contucci, segundo consta em sua certidão de nascimento (ver em Anexo), nasceu em 22 de novembro de 1761 e, ao assinar o seu contrato em Gênova em 10 de novembro de 1787, tinha portanto 26 anos de idade, dentro do limite aceitável pela coroa portuguesa.

Após receber a indicação do consultor e os dados sobre o cantor (nome completo, idade, local de nascimento, tipo de voz), o cônsul ou embaixador iniciava então uma longa trajetória de negociações entre o cantor ou sua família (caso fosse muito jovem) e a coroa portuguesa em Lisboa, representado por José Antonio Pinto da Silva. Depois de ambos os lados encontrarem termos de consenso sobre as condições, era redigido o contrato ou [e]scriptura e assinado pelo cônsul, pelo cantor ou seu responsável e várias testemunhas. Algumas vezes, devido à distância, ou data de saída do navio, não havia tempo hábil para a elaboração e assinatura do contrato e o mesmo era assinado em Lisboa.

Cabia ao cônsul providenciar todas as necessidades básicas para a viagem até o cantor chegar são e salvo em Lisboa. Ele organizava a viagem da cidade onde o cantor se

encontrava, geralmente Roma, Nápoles, Bolonha, Florença, entre outras, para Gênova ou Livorno, cidades portuárias de grande importância no século XVIII. A chegada deveria coincidir aproximadamente com a data de partida de um navio para Portugal ou para o Brasil. Se o tempo de espera nessas cidades fosse longo, o gasto com a estadia e alimentação aumentava bastante.

O cônsul escolhia e preparava cuidadosamente o roteiro da viagem. Em primeiro lugar, decidia se o cantor viajaria por terra ou mar. Por terra era a opção menos desejável e viável, pois para Portugal levaria longos meses e com grandes despesas e perigos. Mas se não houvesse outra alternativa, o cônsul obtinha informações sobre as estradas e possíveis locais para hospedagem e deveria a todo custo evitar passar por cortes que pudessem seduzir o castrato com novas propostas. Era muito importante estar o mais atualizado possível sobre os conflitos políticos na Itália e Espanha e verificar se não havia problemas de pestes ou outros surtos de doenças dado que a boa saúde do cantor era vital.

A via marítima era o trajeto mais desejável, o cônsul era encarregado de escolher um navio e capitão de boa reputação, para que fizesse a viagem com o maior segurança e rapidez. Alguns capitães eram verdadeiros mercenários que muitas vezes se demoravam nos portos tratando dos seus próprios negócios, deixando os embarcados à espera e atrasando em muito a viagem.

Assim, no momento em que o cantor saía de sua cidade, ele já estava sob o auspício da coroa portuguesa que arcava com toda a organização e todos os custos da viagem, incluindo estadia, alimentação, transporte, não somente para o cantor como para todos os que o acompanhavam pois era muito raro um castrato se mudar sozinho sem levar consigo criados, amigos ou parentes.

Quando chegavam à corte portuguesa, os castrati italianos passavam ainda por uma prova na presença do rei e ou da rainha e até mesmo de membros da família real, sendo os melhores selecionados para a Capela Real.¹⁵⁹ Os monarcas portugueses possuíam uma formação musical sólida, adquirida com os melhores mestres como Domenico.

¹⁵⁹ No arquivo P-Lant Casa Real encontram-se várias menções a provas de cantores novos feitas perante os monarcas.

Scarlatti, David Perez, João de Souza Carvalho, Giuseppe Totti e Marcos Portugal e estavam aptos para julgar e escolher pessoalmente os músicos de sua corte. Todos os cantores eram contratados pela Patriarcal e o salário de base era pago pela Igreja. O rei ou a rainha determinava se o cantor ficaria trabalhando na Patriarcal, na Capela Real ou se também atuaria no teatro.

Em 20 de janeiro de 1783, consta que o castrato Biagio Marini cantou três árias face a família real. Em abril, José Antonio Pinto da Silva afirmou que Vincenzo Marini possuía “uma bela voz e um estilo muito bom” e tinha, portanto, sido escolhido pela Rainha para cantar na Capela Real, enquanto que Antonio Bartolini, “que era muito inferior” iria para a Patriarcal (apud Brito, 1989b, p. 65).

Em 1788, Carlo Contucci chegou a Lisboa e foi levado até Caldas da Rainha¹⁶⁰, para ser audicionado pela própria soberana:

Entendi com prazer a gustoza noticia não só da felix chegada a esse Porto com tão breve viagem do Muzico Carlo Contucci, como tambem que Sua Magestade o mandou vir as Caldas houvindo cantar duas vezes gostando de sua voz e do modo com que cantou, por cuja causa ordenou ficasse na Real Capella de Nossa Senhora da Ajuda; Esta honra e distinção crejo tera sido por Elle da maior consolaçam [...] (Gênova 28 de julho de 1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Nos anos entre 1778 e 1791, foram feitas várias contratações e tem-se notícias das audições realizadas já na corte portuguesa para escolher os cantores sopranistas destinados para a Capela Real ou para a Patriarcal.¹⁶¹

¹⁶⁰ Caldas da Rainha também conhecida como Termas da Rainha. Sua história está intimamente ligada a às propriedades curativas das águas termais, que já eram conhecidas pela população quando a rainha D. Leonor, esposa de D. João II, as descobriu. No ano de 1485 a rainha ordenou a construção de um balneário com fins terapêuticos.

¹⁶¹ Após 1792 a designação de Real Capela Patriarcal passou a ser corrente, refletindo a fusão dos dois corpos eclesiásticos e musicais.

Tabela 16: *Castrati* que foram audicionados entre os anos de 1778 e 1791.

Nome do candidato - sopranista	Audição: data
Ansano Ferracuti	1774
Giovanni Gelati	13 de junho 1778
Vicenzo Muccioli	Julho 1779
Giuseppe Totti	Março 1780
Francesco Faricelli [Fariselli]	Agosto 1781
Venanzio Aloisi	Junho 1782
Biagio Mariani	6 de janeiro 1783
Vicenzo Marini	Abril 1783
Antonio Bartolini	Abril 1783
Carlo Contucci (contrato assinado em 17/02/1788)	Junho 1788
Valeriano Violani	Julho 1791
Giuseppe Capranica	Julho 1791
Francesco Angelelli	Julho 1791
Antonio Balelli	Outubro 1791
Checchino de Verni	1791
Giovanni Rubinelli	
(Brito, 1989, p. 65 e P-Lant, Casa Real, Livro XX/G/20-27).	

O castrato Antonio Balelli foi contratado na mesma época que o tenor Giuseppe Forlivesi. Não foram encontradas as correspondências do início da transação e nem o contrato. A primeira carta arquivada data do dia 13 de junho de 1791, quando João Piaggio mandou uma nota urgente para suspender a contratação de Balelli. Já na carta de 27 de junho, explicou que foi um mal entendido sobre o cancelamento do contrato de Antonio Balelli e, em 8 de agosto, Piaggio escreveu que ambos os cantores já estavam em Gênova aguardando o momento de viajarem para Lisboa. Ao que tudo indica, os cantores queriam realizar a viagem via terrestre, atravessando a Espanha e Piaggio, mas temendo por eles, não consentiu “[...] com receio de que eles fiquem doentes ou em algum lugar desamparados” (P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

A viagem de navio atrasou por causa do mau tempo (Gênova, 29 de agosto de 1791) e finalmente, em 5 de setembro, João Piaggio avisou que, naquela manhã, o navio Valentino do capitão inglês João Gobb partiu levando os dois cantores (P-Lant, Casa Real, cx 3507). Em novembro desse ano, João Piaggio recebeu notícias de Lisboa anunciando que os dois castrati haviam cantado diante da rainha: “[...] ambos cantaraõ na presença de Sua Magestade e Reaes Altezas e que o dito Forlivesi Tenor pareceu muito bem, com

esperiência de desempenhar no Theatro inteiramente a sua parte, e que o Balelli tinha bonita voz” (Gênova, 28 de novembro de 1791. P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Nos anos que se seguiram, as correspondências de Lisboa para Gênova não mencionavam mais a contratação de cantores. Os assuntos eram os mais variados, informando inclusive o incêndio da Real Barraca da Ajuda e a transferência da família real para o palácio de Queluz. O ano de 1792 ficou conhecido como aquele em que se deu o agravamento do estado de saúde mental da rainha D. Maria I, marcando igualmente o fim das atividades operísticas na corte. Foi o ano em que D. João VI viu-se obrigado a assumir, mesmo que ainda não oficialmente, a regência do reino. No ano seguinte, 1793, o Real Theatro São Carlos foi inaugurado e deu-se o deslocamento do polo operístico da corte para o teatro público.¹⁶² Desta data em diante o teatro tornou-se o principal estabelecimento onde foram encenadas as produções operísticas.

Provavelmente esse hiato das atividades musicais, particularmente sobre as contratações de cantores nas correspondências da época, se deveu às questões políticas delicadas pelas quais Portugal passou entre 1792 e 1793, aliado ao fim dos teatros de corte e a construção e inauguração do Real Theatro de São Carlos (1793). As contratações de cantores foi retomada no início do ano de 1795, com a convocação de João Baptista Longarini e José Gori.

Em 13 de fevereiro, João Piaggio mencionou a contratação do contralto Longarini para a Santa Igreja Patriarcal e, em 20 de julho, ele afirmou que eram dois os contratados e não um, citando o nome de José Gori .

[...] por ter escripturado para o Real Serviço e da Santa Igreja Patriarcal Dois Virtuozos de Muzica de voz de Contralto por Ordem do Principe Nosso Senhor que como já participei a Vossa Senhoria hum é Joaõ Batista Longarini que tomou embarque em 5 do Corrente para Essa [Lisboa] com o Navio do Capitão Gaspar Schmerkell o outro he José Gori de Perugia o qual o espero aqui nos primeiros do próximo mez de julho para partir sobre hum Navio Veneziano [...] (Gênova, 20 de julho de 1795. P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

¹⁶² Ver estudo detalhado realizado pelo musicólogo David Cranmer: *Opera in Portugal 1793-1828*. Lisboa 1997 (P-Ln M 102A e M 103A).

José Gori já se encontrava em Gênova embarcado em direção a Lisboa, levando uma carta de apresentação de sua pessoa para João Antonio Pinto da Silva.

O portador desta minha reverente Carta sera Joze Gori Virtuozo de Muzica de voz Contralto que também foy escripturado para Esse Real Serviço e da Santa Igreja Patriarcal em consequencia que vem ahi embarcado sobre o Navio Accidente Capitão João Batalha Veneziano; Ele he bom moço e bem precedido, e tem bastante habilidade na sua Proffição (Genova, 01 de agosto de 1795. P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Do ano de 1795 em diante, as contratações dos castrati foram única e exclusivamente para a Patriarcal e eventualmente, poderiam atuar em pequenos concertos.



Figura 11: Primavera, Sala das Merendas, Palácio de Queluz.
Possível alegoria aos *castrati* em Lisboa.¹⁶³

¹⁶³ Os dois quadros pintados a óleo de autor desconhecido, ornamentam as paredes da Sala das Merendas, do Palácio de Queluz. Eles integram um conjunto de quatro quadros que representam as quatro estações do ano, facilmente identificáveis através das cores e vegetação. Acredita-se que as pessoas retratadas sejam castrati que trabalharam na corte portuguesa. Essa informação se deve a um funcionário do próprio museu, mas ele



Figura 12: Verão, Sala das Merendas, Palácio de Queluz.
Possível alegoria aos castrati em Lisboa.

mesmo desconhecia a fonte original. Devido à ausência de material iconográfico sobre os castrati em Lisboa, optou-se em disponibilizar essas imagens.

2.4 - Os Castrati no Real Theatro de São Carlos

Em 1792, devido ao estado mental da rainha D. Maria I, os teatros reais da Ajuda, Queluz e Salvaterra foram fechados. Os teatros públicos, como o da Rua dos Condes, eram muito pequenos e muito pouco seguros, com sérios riscos de incêndio. Em outubro daquele ano, a princesa Carlota Joaquina, esposa do príncipe herdeiro D. João, engravidou do primeiro filho, após sete anos de casamento. Considerando todos esses fatos e somando ao argumento de que Lisboa necessitava de um teatro elegante que acolhesse o repertório lírico italiano, o intendente Geral da Polícia Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805) sugeriu e tomou a iniciativa para que um novo teatro fosse construído (Nery & Castro, 1991, p. 120).

Num período em que a burguesia de negociantes e capitalistas portugueses buscava maior afirmação de poder, Pina Manique não teve muita dificuldade para encontrar parceiros que financiassem seu projeto. Joaquim Pedro Quintella (que cedeu o terreno) e Anselmo José da Cruz Sobral foram os primeiros a aderirem ao projeto, não demorando muito tempo para que outros comerciantes se unissem¹⁶⁴ (Benevides, 1883, pp. 19-20).

Após seis meses de obras, o Real Theatro de São Carlos foi inaugurado em 30 de junho de 1793, com a ópera *La ballerina amante* de Domenico Cimarosa (1749-1801). O gerenciamento do teatro foi dado a Francesco (Francisco) Antonio Lodi, que já dirigira o teatro da Rua dos Condes, e a André Lenzi, que era músico da Real Câmara. A direção musical coube ao compositor da corte Antonio Leal Moreira (1758-1819).

O teatro foi construído com o consentimento da coroa portuguesa, mas com o financiamento da burguesia lisboeta. Arquitetonicamente, cumpria sua função

¹⁶⁴ Para maiores informações sobre o Teatro São Carlos consultar a tese de doutorado do musicólogo David Cranmer: *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. A tese está depositada na Biblioteca Nacional de Lisboa, P-Ln M. 102 A. e M. 103 A.

representativa ou de prestígio da nobreza portuguesa, com camarote real destinado a exibição dos reis, sua família e convidados. Celebravam-se regularmente nesse espaço cênico os aniversários reais e datas festivas com caríssimas produções. Poderia ser também encomendada uma obra, como uma ode/elogio composta especificamente para a data a ser celebrada (Cranmer, 1997, p.22). Mas, em sua rotina diária, o teatro foi mantido e sustentado pela bilheteria e pelas loterias. Como teatro público, distinguiu-se também pela missão de contribuir, mesmo que teoricamente, para as receitas de uma instituição de caridade: a Casa Pia (Benevides, 1883, p. 51-55; Carvalho p. 54).

Carl Israel Ruders (1761-1837) deixou um relato que exemplificou esse momento de exaltação do poder régio quando descreveu a estreia de Orfeu e Eurídice de Gluck, sob a direção e com música adicional de Marcos Portugal em 1801. Ruders narrou que no momento auge da ópera, quando Orfeu ia se matar, o drama foi interrompido para o personagem cantar uma ode em homenagem ao aniversário de sua Alteza Real, princesa do Brasil.

No preciso momento em que Orfeu vai suicidar-se, eis que entra Cupido (aquele nojento castrato Neri) e mostra-lhe ao fundo o retrato da Princesa. Orfeu larga então a espada e entoa em louvor de Sua Alteza Real uma Polonaise. Esta desperta a falecida Euridice. Cheia de respeito, admiração e alegria, contempla o quadro e, imóvel, ouve cantar ao seu esposo [...] a despeito de esta ter, de resto, muito pouco a ver com os sentimentos que naquele momento são naturais aos corações de ambos. E assim acaba a ópera [...] (Ruders, 2002a, p. 254).

Com o passar do tempo, além das despesas diárias, custos com a manutenção e pagamento dos artistas, ainda existia a dívida com aqueles que financiaram as obras de construção ou com seus herdeiros, que aumentava com o tempo. Por essa razão, todos os administradores que passaram pelo teatro tiveram que enfrentar grandes problemas financeiros, sendo obrigados a recorrer a loterias e jogo do bicho, na tentativa de saldar as dívidas. Em 1854, o governo português indenizou os liquidatários com a quantia de 50.000\$000 réis e, desde então, o Real Theatro de São Carlos tornou-se uma propriedade nacional (Benevides, 1883, p. 29).

Com a inauguração do teatro, a partir de 1793, encerrou-se definitivamente o período dos teatros régios da corte. Francesco Lodi esteve à frente da direção entre os anos de 1793 e 1799 reunindo em sua companhia cantores profissionais, grupo esse que figurou

nas óperas montadas nesse período, com pequenas alterações no elenco entre uma temporada e outra. Na companhia lírica do teatro não havia mulheres¹⁶⁵ e os papéis femininos nas óperas eram desempenhados única e exclusivamente pelos cantores castrados (Benevides, 1883, p. 37).



Figura 13: Giovanni Battista Logarini, *castrato* e compositor.¹⁶⁶ Pintura a óleo, autor desconhecido, Museo Cívico Musicale, Bolonha.

Muitos viajantes deixaram relatos lamentando a ausência de cantoras, atrizes e bailarinas nos palcos de Lisboa. Segundo os relatos, de um modo geral, os castrati conseguiam um bom desempenho vocal com um resultado aceitável na questão do travestimento. Mas os relatos dos viajantes estrangeiros em relação aos bailarinos são muito depreciativos, como é o caso do poeta viajante Richard Twiss (1747-1821).

¹⁶⁵ Benevides relata a atuação de duas cantoras no palco do Theatro São Carlos. A brasileira Joaquina Maria da Conceição Lapinha que cantou no teatro em 24 de janeiro de 1795 e Theresa Melazzi que se apresentou em 18 de fevereiro de 1797. Mas foi exceção à regra imposta pelo governo: os papéis de mulher continuaram a ser desempenhados pelos castrados até o fim do século XVIII (Benevides, 1883, p. 48).

¹⁶⁶ Foi contrado para a Capela Real em 1795. Em 1797, foi encenado no Real Theatro de São Carlos, a ópera *La donna ne sa piu del diavolo*, obra de sua autoria.

Eu fui no dia 17 de novembro no palácio do rei em Belém, cerca de cinco quilômetros de Lisboa, e ouvi a ópera italiana Ezio, encenada lá. A orquestra contém músicos muito bons. Nenhuma senhora foi admitida nessa ópera, nem as atrizes, mas, em vez de mulheres, eles têm eunucos vestidos exatamente como as mulheres são, de modo que, do palco, eles parecem ser realmente o que eles representam. Mas a dança entre os intervalos que estão sendo igualmente interpretadas por homens com grandes barbas pretas e ombros largos, vestidos com roupas do sexo feminino, é uma visão repugnante. O ciúme da rainha é dito ser a causa desta incomum exibição (Twiss, 1776, p. 10).¹⁶⁷

Carl Ruders também não se absteve de fazer comentários sobre os bailarinos, homens travestidos de mulheres em cena:

O pior de tudo, porém, e o mais odioso, era quando nos bailados apareciam latagões barbudos representando alguma das deusas do Olimpo, ou quando o caso exigia qualquer mortal beleza nua. Diga o que quiserem, mas para um actor é indispensável uma figura agradável e adequada aos papéis que representa (Carta VIII 29/03/1800, Ruders, 2002a, p.90).

Dentre todos os castrati que Ruders escutou no período que esteve em Lisboa, suas cartas deixam claro o seu total despreço pelo castrato Domenico Neri. Muitas vezes se referiu ao cantor como “o horrível castrato Neri” (Ruders, 2002b, p.39) “abdominável castrato Neri” (Ruders 2002b, p.73) ou ainda “o repugnante castrato Neri” (Ruders, 2002a, p.209). Em junho de 1801, quando Ruders assistiu à ópera *Il Medico di Lucca*, novamente teceu comentários não muito agradáveis ao castrato:

A plateia, que não se divertia com *Il Medico di Lucca* [...] só deu provas de seu descontentamento quando o feio castrado Neri, que por falta de atrizes tivera a infeliz ideia de representar uma jovem amante, entrou no palco vestido de mulher, e, com a sua irritante figura, desfez totalmente a ilusão. Mas, mesmo sendo o seu canto desagradável, ele não se conseguiu fazer ouvir, porque os assobios, as pateadas e as pancadas com as bengalas levaram logo a melhor, e o espetáculo parou por uns momentos (Ruders, 2002b, p. 75-76).

¹⁶⁷ “I went on the 17th of November to the king's palace at Bellem, about five miles from Lisbon, and heard the Italian opera of Ezio performed there. The orchestra confided of very accurate players. No ladies are ever admitted to this opera, neither are there any actresses; but, instead of women, they have eunuchs dressed exactly as women are; so that, from the stage, they appear to be really what they represent. But the dancing between the ads being likewise by men with great black beards and broad shoulders, dressed in female apparel, was a disgusting sight. The jealousy of the queen is said to be the cause of this, uncommon exhibition.”

Cabia aos administradores do teatro escolherem os cantores e contratá-los por uma temporada, normalmente da Páscoa até o Carnaval (Entrudo), cerca de um ano. Os cantores tornavam-se membros integrantes da companhia, pagos pela renda da bilheteria do próprio teatro e poderiam ter o seu contrato renovado. O primeiro castrato da companhia de Francisco Lodi foi Domenico Caporalini (1769-1848), que fazia os papéis de prima donna e permaneceu na companhia durante sete temporadas, tempo que durou a empresa de Lodi.

Uma das maiores aquisições para o elenco do teatro foi a contratação de Girolamo Crescentini (1762-1846), um dos últimos e dos melhores castrati de seu tempo, segundo relatos da época. Sobre os cantores e especialmente sobre os castrati, Carl Ruders registrou:

Aqueles a que assisti no primeiro semestre do ano passado [1979] eram muito irregulares: uns excelentes, outros péssimos. O castrato Crescentini era então, e é ainda, o melhor artista para papéis sérios. É justamente considerado como um dos maiores cantores do Mundo. Nas tragédias em que ele toma parte, quem faz os papéis de mulher é o castrato Caporalini, que sem ter uma voz comparável à sua, nem por isso deixa de ser um bom cantor e que vai muito bem como atriz. [...] e os castrados Domenico Neri, Pepi, Bonini e Cavana, que representam papeis de mulher. Estes últimos quer como cantores, quer como atrizes, são de todo o ponto lamentáveis, e em cada espetáculo recebem do público novas demonstrações de desagrado (Carta VIII 29/03/1800, Ruders, 2002, p. 91).

Para aqueles que escutaram Crescentini cantando, os relatos foram unânimes. Mais uma vez Ruders narrou a receptividade do público em relação ao castrato:

Crescentini era o favorito do público; sempre que aparece em cena recebe as mais lisonjeiras demonstrações de agrado. Na verdade qualquer que seja o país em que ele se apresente, este artista será sempre uma grande glória da cena (Carta VIII 29/03/1800, Ruders, 2002a, p. 97).

Crescentini ficou reconhecido na história do bel canto pela sua interpretação na ópera *Giulietta e Romeo*, composta por Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837), que estreou no teatro Scala de Milão no dia 3 de fevereiro de 1796¹⁶⁸, com o castrato no papel

¹⁶⁸ Na tese defendida por Andrea Malnati, 2009, o autor argumenta que a estreia da ópera foi programada para o dia 30 de janeiro de 1796, como a maioria dos musicólogos vem reafirmando. Porém Maltani alegou e comprovou que, devido a uma indisposição de castrato Crescentini, a ópera foi adiada para 03 de fevereiro (Malnati, 2009, p. 01).

de Romeo. Essa ópera fez tanto sucesso que foi encenada inúmeras vezes nos teatros europeus tendo Crescentini como intérprete. Nas Recordações de uma estada em Portugal (1805-1806), a Duquesa de Abrantes lembrou-se da voz de Crescentini no Theatro de São Carlos.

Crescentini! Crescentini! Eis o que a voz humana, aliada ao mais trabalhado método, pode produzir de admirável! E que desempenho! Como esse homem representava no Romeu e Julieta! Esta recordação permanece viva em mim como no primeiro dia. Estou-lhe inteiramente grata (Abrantes, 2008, p. 94).

Crescentini chegou a Lisboa em 1798, permanecendo durante cinco temporadas na capital e cena lírica portuguesa. No mesmo período, chegaram também o tenor Gustavo Lazzerini e outro castrato, Giovanni Zamperini. Todos juntos apresentaram-se pela primeira vez em 13 de maio de 1798, data do aniversário do príncipe D. João. A ópera escolhida foi Giulio Sabino, de Giuseppe Sarti (1729-1802) com libreto de Pietro Giovannini.



Figura 14: Imagem do castrato Crescentini.¹⁶⁹ Autoria de Domingos António Sequeira. Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

¹⁶⁹ Agradeço a David Cranmer por gentilmente ceder a cópia desse desenho.

Ao longo do ano de 1798 foram encenadas regularmente várias novas produções para homenagear datas importantes e representativas da realeza portuguesa como, por exemplo, a ópera *Gli Orazi e i Curiazi* (Domenico Cimarosa, com libreto de Antonio Simeone Sografi), que foi montada em Lisboa em comemoração ao aniversário da rainha no dia 17 de dezembro desse ano. Inicialmente essa ópera foi composta por Cimarosa, especialmente para o castrato Crescentini quando este vivia na Itália (1796). O alemão Friedrich Link (1767- 1851) que esteve em Lisboa durante os anos de 1798 e 1799, registrou suas impressões positivas acerca da ópera italiana em Lisboa.

Dos principais divertimentos dos portugueses faz parte a ópera italiana, que é muito apoiada não apenas pela Corte, mas também por muitos particulares. Naquela época era a todos os títulos magnífica, tinha cantores que faziam com que todas as outras óperas parecessem totalmente insípidas. Os melhores cantores recebeu-os de Roma na época em que os franceses invadiram aquela cidade e os castrados da grande ópera emigraram. Crescentini fazia sombra a todo os restantes. [...] (Link, 1801b, p. 231).

Se do ponto de vista artístico as produções e cantores do Theatro de São Carlos conquistavam opiniões positivas, do ponto de vista financeiro e administrativo, os empresários encontravam muitos problemas para gerenciá-los, levando Lodi e Lenzi a anunciarem na *Gazeta de Lisboa* a intenção de ambos deixarem a administração no final da temporada, após o carnaval de 1799 (Cranmer, 1997, p. 27). No início da nova temporada, após a páscoa, os castrati Caporalini e Crescentini decidiram assumir a administração do teatro. Segundo Cranmer, parece não ter tido um maestro nesse período e essa função teria sido desempenhada pelo violinista e compositor Francesco Federici (Cranmer, 1997, p. 28).

Um dos grandes eventos desse período foi quando o príncipe João foi proclamado regente de Portugal, função essa que o príncipe já ocupava desde 1792 devido à doença de sua mãe. Para celebrar essa data, o intendente da Polícia Pina Manique promoveu uma noite de gala, no dia 28 de julho de 1799, com a encenação da ópera *Giulio Sabino*.

Querendo o Intendente Geral da Polícia da corte e Reino, Diogo Ignacio de Pina Manique, por effeito do zelo que tanto o distingue, applaudir a publicação do Decreto sobre a Regencia do Príncipe N. S., deo Domingo 28 de Julho no real Theatro de S. Carlos à primeira Nobreza, ao Corpo Diplomático e a hum

crescido numero de Pessoas conspícuas de todas as classes, huma reprentação gratuita do drama Julio Sabino, com hum refresco geral tão delicado e copioso, quanto bem servido. [...] (Gazeta de Lisboa, 2/08/1799 apud Cranmer, 1997, p. 29).

“Desde os fins do século passado [XVIII], os castrati começaram em rápida decadência, já no seu merito como cantores, já no gosto do publico que d’elles se ia cada vez mais enfastecendo.” (Benevides 1883, p. 39). Talvez tenha sido essa a razão que motivou o príncipe regente a revogar a proibição feita às mulheres permitindo que se apresentassem nos teatros de Lisboa (Cranmer, 1997, p. 30). A partir de 1799, lentamente começou-se a substituição dos homens nos balés e dos castrati nas óperas por bailarinas e cantoras, respectivamente.

Ruders comentou em sua carta de 29 de março de 1800 que “três atrizes, umas após outras, obtiveram licença de Sua Alteza Real para se exibirem no Teatro Italiano, o que, visivelmente, contribuiu para a fortuna dele” (Ruders, 2002a, p.88). O cronista não forneceu os nomes das cantoras, mas, através dos libretos (ver Apêndice ano de 1799), tem-se a informação que primeira cantora oficial e contratada para a companhia do teatro foi Marianna Vinci em substituição ao castrato Caporalini, que partiu para Itália após o carnaval de 1800. Vinci estreou no papel principal da ópera *La morte de Cleopatra*, de Sebastiano Nasolini (1768 - ca.1798-99) e libreto A. S. Sografi, fazendo par com o castrato Crescentini como Marco Antonio.

No dia 15 de Julho subiu a cena, de novo, uma tragédia lírica, chamada *A Morte de Cleópatra*. Estreou nela, Marianna Vinci. Esta atriz tem uma voz linda, clara e forte. Nunca vi mulher nenhuma cantar com tanta expressão como ela, sobretudo em certos dias. Um deles foi quando Crescentini, por doença ou por despeito, não conseguiu dar relevo ao seu papel; nunca Mariana Vinci cantou com mais brio e frescura; também Crescentini nunca pôs em acção mais recursos e aptidões do que na noite em que ela estreou. O castrado, posto que a exceda em saber, em escola e em extensão de voz, não pode suportar ao seu lado nenhum outro talento (Carta X 13/08/1800, Ruders, 2002a, p. 117).

Foi nesse contexto que Marianna Vinci e, depois, Luiza Gerbini surgiram em cena, cantando lado a lado com os castrati que ainda estavam atuando no cenário musical de Lisboa. Em 1801, o Real Theatro de São Carlos recebeu a então célebre Angelica Catalani, que permaneceu por cinco temporadas na cena lírica.

A chegada da cantora dividiu o público entre as duas estrelas do teatro: Catalani e Crescentini. Enquanto Catalani conquistava pela qualidade de voz, grande extensão, energia e bravura, o castrato Crescentini dominava a sua rival com suas improvisações e ornamentações, com sua expressividade e musicalidade comovendo o público. A rivalidade dos dois artistas crescia no palco e fora dele (Benevides 1883, p. 67).

Crescentini partiu de Lisboa em 1803 e foi substituído por Pietro Mattucci. De acordo com Fétis (1860-1865), o castrato nasceu em um vilarejo no Abruzzi em 1768 e estudou no Conservatorio della Pietà dei Turchini, em Nápoles. Fez sua estreia como cantor em Roma, no teatro Argentina, onde cantou por vários anos no papel de prima donna (Fétis, 1866, vol.VI, p. 35). Deu prosseguimento a sua carreira como primo uomo apresentando-se nos vários teatros da Itália com grande sucesso. Anos depois, partiu para Londres, Espanha e Rússia, retornando a Itália em 1806. Segundo Gervasoni, Mattucci apresentou-se com muito louvor no carnaval de 1808, na ópera séria *La conquista del Messico* do compositor Ercole Paganini, em Milão (Gervasoni, 1812, pp. 181-82).

Tanto Fétis como Gervasoni não registraram a passagem do castrato por Lisboa. David Cranmer foi um dos primeiros musicólogos que chamou atenção para esse castrato e os anos que passou em Portugal, cantando no Theatro de São Carlos quando substituiu Crescentini. De fato, se verificarmos os libretos de ópera do referido teatro, encontramos o nome de Pietro Mattucci desde 1803 até o Carnaval de 1806 (ver Apêndice/Cronologia das óperas).

Para substituir Crescentini, qualquer outro castrato deveria ter um nível técnico e qualidade vocal semelhante, não podendo estar muito aquém. Gervasoni confirmou com as seguintes palavras: “Mattucci, Pietro um dos bons músicos sopranos da Itália. Ele é estimado pela sua voz igual e pela sua extensão e não menos que por sua excelente expressão” (Gervasoni, 1812, p.181).¹⁷⁰

Pietro Mattucci foi o último cantor castrado a se apresentar no Real Theatro de São Carlos e viveu os últimos momentos de fama e glória dos castrati em Lisboa. A

¹⁷⁰ “MATTUCCI PIETRO uno de’ bravi musici soprani d’Italia. Egli è stimato per la grande eguaglianza Ed estensione della sua voce non meno che per La sua eccellente espressione.”

entrada das cantoras em cena fez com que os castrati se retirassem dos papéis femininos, passando somente a interpretar os papéis masculinos até que fossem saindo do cenário operístico, sendo substituídos pelos tenores. Os castrati limitaram-se ao cerimonial religioso, ao repertório da Real Capela Imperial. No período da Quaresma, o Salão Nobre era utilizado para execução de oratórios e alguns castrati da Capela Real como Francesco Angelelli, Giovanni Battista Longarini e Vincenzo Fedele cantaram nesses oratórios.

Tabela 17: *Castrati* da Companhia do Real Theatro de São Carlos (Benevides, 1883, p. 43-44).

Andrea Rastrelli, Bonaventura Mignucci, Carlo Onesti,
Domenico Caporalini, Domenico Néri, Girolamo Crescentini,
Giovanni Grilli, Giovanni Zamperini, Giuseppe Capranica,
Michele Cavanna, Natale Rossi, Pasquale Rossetti,
Pietro Bonnini, Pietro Mattucci

Capítulo III

Os *castrati* no Rio de Janeiro – século XIX

No final do ano de 1807, a cidade de Lisboa foi invadida pelas tropas francesas lideradas por Jean-Andoche Junot (1771-1813). Porém, os planos de Napoleão fracassaram: antes da chegada dos franceses a Lisboa, toda a corte portuguesa partiu para a colônia brasileira. Com essa ação firmou-se o término de um ciclo histórico da monarquia portuguesa em Lisboa e o início de um novo período político e cultural tanto para a coroa portuguesa como para o Brasil, em especial, para a cidade do Rio de Janeiro.

Na manhã do dia 08 de março de 1808, a família real portuguesa e sua corte desembarcaram no Rio de Janeiro: “nunca uma rainha, um príncipe e uma família herdeira de um poder real estiveram em suas colônias americanas, para fazer delas seu império, sua casa” (Monteiro, 2008, p. 112). A cidade tornou-se então a sede da coroa portuguesa, alterando o status de uma simples colônia para o de sede imperial.

A estadia de D. João VI e de sua corte no Rio de Janeiro era tida como provisória: o tempo necessário para a expulsão das tropas francesas de Portugal. Mas para hospedar, alimentar e proporcionar diversão à corte foi necessário uma série de resoluções e medidas, visando a melhoria das condições materiais e culturais. Essas iniciativas tomadas pela coroa portuguesa em terras brasileiras influenciaram a vida, os hábitos e os costumes da população carioca e determinaram o fim do antigo sistema colonial, estimulando o processo de independência política, que se daria em 1822.

D. João VI instalou-se no Paço Imperial, com parte da família real alojada no Convento do Carmo, inclusive a rainha. Nessa época, a catedral do Rio de Janeiro era a Igreja do Rosário, onde o cabildo estava instalado desde 1737.¹⁷¹ Mas como a igreja do

¹⁷¹ Essas mudanças geraram muita discussão na época. Foi encontrado no Arquivo Nacional (Rio de Janeiro) um documento com oito páginas, assinado por “Jozé Bispo do Rio de Janeiro” em 13 de junho de 1808, onde

Rosário estava situada a certa distância do Paço Imperial, uma das primeiras iniciativas do regente foi a elevação da Sé da cidade do Rio de Janeiro à categoria de Capela Real e a transferência do cabildo (alvará de 15 de junho de 1808)¹⁷² e da própria catedral para a Igreja do Carmo (Andrade, 1967, p.19; Cardoso, 2005, p. 51-52; Kiefer, 1977, p. 48; Matos, 1997, p. 66).

O príncipe regente não queria “perder nunca o antiquíssimo costume de manter junto ao seu palácio uma capela real, não só para maior comodidade e edificação de sua família, mas, sobretudo para maior decência e esplendor do culto divino e glória de Deus” (Cardoso, 2008, p. 80). O Paço Imperial foi unido ao Convento do Carmo por um passadiço e este, por sua vez, unido à Igreja. Desta forma, para assistir às solenidades da catedral, o príncipe regente não precisava sair à rua (Andrade, 1967, p. 19; Cardoso, 2005, p.52).

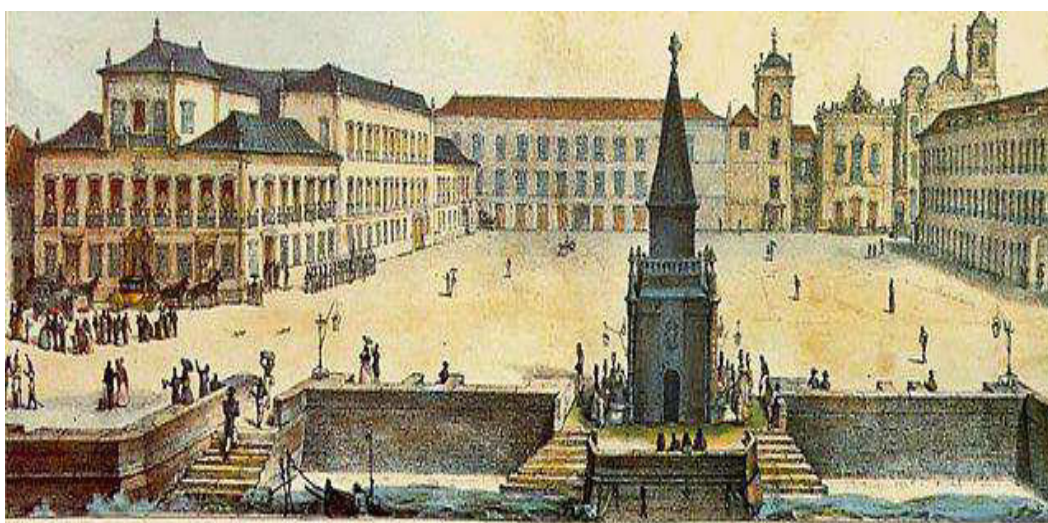


Figura 15: Paço Imperial c. 1830 (esquerda). Pintor Jean-Baptiste Debret.

Paralelamente às atividades da Capela Real, a cidade do Rio de Janeiro assistiu à formação de outras instituições dedicadas à música, como o caso das Sociedades,

o bispo apresentou vários inconvenientes para a elevação da catedral da cidade à Capela Real (BR-Ran – Casa Real e Imperial, Mordomia Mor, caixa 12 A).

¹⁷² André Cardoso transcreveu uma parte do alvará no livro *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* (Cardoso, 2005, p. 51).

Associações e Assembléias, criadas com os mais diferentes propósitos, desde a promoção de saraus a organização de bailes luxuosos. No programa dos concertos, que poderiam acontecer nos teatros ou em locais mais modestos, compositores como Beethoven e Mozart, além da obrigatória presença de aberturas, árias e outros trechos de óperas consagradas (Mainente, 2012, p.12).

A presença da corte resultou num incremento, na sofisticação e na quantidade das celebrações públicas que sempre implicavam em atividade musical. A predileção pessoal do príncipe regente pela música foi assumida através dos gastos com essa arte e investimentos financeiros nas produções dessas celebrações públicas que proporcionavam um espaço de interlocução social, especialmente entre a corte e os súditos. Os festejos públicos eram um meio eficaz para a celebração da monarquia e da figura do regente. Já os teatros eram um instrumento ideal, o espaço físico acolhedor para a representação do poder real no antigo regime.

Antes da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, chegou a funcionar na cidade carioca duas casas de ópera: Ópera Velha e a Ópera Nova. A primeira delas foi construída antes de 1748 e ficou também conhecida como a Ópera dos Vivos, pelo fato de os atores substituírem os bonecos de marionete. Tudo indica que este teatro foi destruído por um incêndio durante a encenação da obra *Os Encantos de Medeia* de Antonio José da Silva, o Judeu, em 1776. Foi então construído um novo teatro, nomeado Ópera Nova, em abril de 1776, ganhando um novo impulso, tornando-se um teatro de referência na América (Brescia, 2010, p. 117).

Com a chegada da corte portuguesa em 1808, o teatro Ópera Nova teve seu nome alterado para Teatro Régio e recebeu um novo repertório como as óperas de Marcos Portugal, cantatas encomiásticas homenageando D. João VI, escritas por poetas e compositores locais. Esse teatro, que já possuía um grupo de músicos e cantores próprios, acolheu estreias importantes como as das óperas *Le due gemelle* (1809) do Pe. José Maurício, *L'oro non compra amore* (1812) e *Artaserse* (1813) de Marcos Portugal.

Mas o Teatro Régio era um espaço pequeno e modesto para a corte portuguesa e seus convidados. Não atendia as necessidades da nova classe social formada por membros das famílias nobres portuguesas e dos artistas estrangeiros, que pretendiam

apresentar no Brasil grandes espetáculos teatrais e operísticos. Foi então projetado um novo e suntuoso teatro, denominado como Real Theatro de São João, para os grandes espetáculos, sobretudo as óperas (Andrade, 1967, p. 111). O teatro foi construído em terreno pantanoso no antigo Largo do Rossio, hoje Praça Tiradentes, e inaugurado em 12 de outubro de 1813.

O Real Theatro de São João¹⁷³ foi o palco onde se desenrolou os momentos decisivos da vida política joanina no Brasil. Foi um espaço importante da monarquia, onde eram celebrados os aniversários, os dias festivos onomásticos, batizados e casamentos dos membros da família real. Foram encenadas óperas dos compositores mais célebres da época como Antonio Salieri, Vincenzo Puccitta, Marcos Portugal, G. Rossini, J. S. Mayer e W. A. Mozart, entre outros, influenciando definitivamente a corte e a alta sociedade carioca, que passou a cultivar o gosto pela ópera italiana. O lirismo italiano invadiu as igrejas e salões, modificando o estilo da música sacra e até mesmo das modinhas. Em 1824, o Real Theatro foi destruído num incêndio (Mariz, 1994, p.60).

O elenco que atuava nas montagens operísticas dessa época era misto em todos os sentidos: em gênero, cor e nacionalidade. Os personagens femininos eram interpretados por mulheres, como as cantoras brasileiras Joaquina Maria da Conceição (Lapinha) e Maria Cândida ou Marianna Scaramelli proveniente de Portugal, dentre outras cantoras.¹⁷⁴ A proibição da presença feminina nos palcos ditada por D. Maria I em Portugal, não vigorou no Rio de Janeiro e, portanto, não era necessária a presença de cantores castrados nos teatros públicos para interpretar os papéis femininos. No Brasil, durante a estadia de D. João VI, os castrati ficaram restritos ao espaço religioso e a recitais nos palácios para a nobreza portuguesa, seguindo o procedimento adotado em Lisboa e, não tiveram portanto uma atuação determinante na cena lírica carioca.

¹⁷³ O teatro incendiou-se três vezes: em 1824, 1851 e 1856. Hoje se chama Teatro João Caetano, foi totalmente reconstruído e está muito diferente do original.

¹⁷⁴ Maiores informações a respeito da atuação das mulheres no cenário musical brasileiro ver capítulo II da tese A cantora Joaquina Lapinha (Van Leeuwen, 2009, p. 63-82).

No que diz respeito à qualidade das apresentações musicais, o viajante Alexander Caldcleugh (1795-1858) registrou a excelência da música produzida na Capela Real durante o período joanino:

Na opinião da maioria das pessoas, a Capela Real proporcionava a maior satisfação aos amantes da música. Era constituída como a antiga Capela Real de Lisboa e não se havia olhado as despesas. Quatorze ou quinze sopranos misturavam suas vozes características à música de Marcos Portugal e dos melhores compositores religiosos, e formavam um conjunto muito admirado, especialmente pelos estrangeiros.¹⁷⁵(Caldcleugh, 1825, vol I, p.62).

Sobre a vida cultural no Rio de Janeiro no início do século XIX, sobreviveram vários textos escritos por viajantes estrangeiros e em alguns deles encontramos referências aos castrati. O geólogo e geógrafo francês Louis Claude de Saulces de Freycinet (1779-1842), realizou uma expedição científica que o levou à cidade carioca. Ao descrever a Igreja de Santa Luzia, terminou por mencionar as vozes dos castrati e, de acordo com o pensamento iluminista vigente em seu tempo e em seu país, lamentou que os portugueses utilizassem ainda seres mutilados.

Eu admirava a decoração desta pequena igreja, com o tecido de seda bordada a ouro todo drapeado, e muito bem iluminada por velas e círios incontáveis, quando ouvi vozes encantadoras: [vozes] tão doces, tão claras para vozes masculinas, estas tinham uma força e um timbre grave que não se encontra na voz de nenhuma mulher... Então, tanto no Brasil como na Itália, o luxo da música levou os portugueses a usarem esses seres mutilados que a natureza desaprova, tristes e infelizes vítimas da sensualidade e da barbárie dos homens! (Janeiro de 1817, Freycinet, 1827, p. 34)¹⁷⁶

¹⁷⁵ “In the opinion of most persons, the Royal Chapel afforded the greatest satisfaction to the lovers of music. Similarly arranged to that of Lisbon in former days, no expense was spared to render the performance fully worthy of the subject. Sopranos, as many as fourteen or fifteen, mingled their peculiar voices in the music of Portugallo and the finest church composers, forming, on the whole, a strain of melody duly appreciated by foreigners in particular.”

¹⁷⁶ “J’admire cependant la décoration de cette petite église, toute tendue d’étoffe de soie brochée d’or, et très-bien éclairée par un nombre infini de bougies et de cierges, lorsque des voix ravissantes se firent entendre: trop douces, trop claires pour voix d’hommes, celles-ci avoient une force et un ton grave qu’on ne trouve jamais à aucune voix de femme ... Ainsi donc, au Brésil comme en Italie, le luxe de la musique porte les Portugais à faire usage de ces êtres mutilés que la nature désavoue, tristes et déplorable victimes de la sensualité et de la barbarie des hommes!”

O comerciante inglês de Yorkshire, John Luccock¹⁷⁷ desembarcou no Brasil em junho de 1808 e permaneceu no Rio de Janeiro até 1818. De um modo geral, em seus relatos sobre a América do Sul, Luccock mencionava que era um continente atrasado e incapaz de explorar seus recursos naturais, legitimando assim a intervenção dos europeus (Zubaran, 1999, p. 27). No trecho abaixo, fez observações não muito positivas sobre as atividades teatrais no Rio de Janeiro.

Entre os locais de diversões públicas e de lazer em uma grande cidade, o teatro normalmente ocupa um lugar principal. Assim pode ser com o Rio, na opinião dos habitantes, mas alguns, que viram outras casas do gênero, outros arranjos cênicos e performances, podem unir-se a eles na admiração do que é encontrado aqui. [...] As performances são dignas do lugar e estilo em que elas são encenadas. A orquestra é pequena, inconveniente e mal fornecida. Muitas das peças dramáticas contêm representação, que com uma pequena porção de bom senso e bom gosto seria banida para sempre do palco (Luccock, 1820, p. 89).¹⁷⁸

Outro viajante que também deixou relatos sobre o Rio de Janeiro e sua vida cultural foi o alemão Carl Schlichthorst¹⁷⁹, que aportou no Rio em 23 de setembro de 1825, com um grupo de 192 colonos. Ele registrou algumas impressões acerca da música e que ouviu e características interpretativas da época:

¹⁷⁷ Luccock viveu dez anos no Brasil procurando enriquecer e observando a terra e a sociedade tão diferente de seu país. Sua obra *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, publicada em 1820 na Inglaterra e em 1942 no Brasil, parece que fazia um juízo pouco favorável sobre as condições culturais brasileiras. Foi um homem muito crítico e, em alguns aspectos, as suas observações foram exageradas e às vezes não condiziam à realidade, fato que levou Saint-Hilaire a comentar: "O negociante Luccock tem espírito e descreve muito bem, mas exagerado na malignidade. E, como é surdo, não se pode ter tanta confiança no que afirma ter ouvido como no que observou". Disponível em: <http://ti2008.spaceblog.com.br/185364/John-Luccock> e <http://bruno-horta.blogspot.com.br/2012/05/john-luccock.html>. Acesso 13 set. 2012

¹⁷⁸ "Among places of public amusement and recreation in a great city, the theatre usually holds a principal place. So it may be with that of Rio, in the estimation of the inhabitants; but few, who have seen other houses of the kind, other scenia arrangements and performances, can unite with them in admiration of what is to be found here. [...] The performances are worthy of the place and style in which they are brought out. The orchestra is small, inconvenient, and ill-supplied. Many of the dramatic pieces contain representation, which a small portion of good sense and taste would banish for ever from the stage."

¹⁷⁹ O autor, iludido pelas promessas tentadoras do Major Schaffer, um agente recrutador na Alemanha, deixou sua pátria esperando o eldorado e encontrou situações adversas, que não suportou. No período em que esteve no Rio de Janeiro, cerca de um ano, escreveu um livro um tanto amargo: *O Rio de Janeiro como é* (1824-1826). Uma vez e nunca mais (Hannover 1829). Segundo Gustavo Barroso, tradutor da edição brasileira de 2000, algumas vezes Schlichthorst exagera ou mostra-se mal informado, mas o encanto por certos hábitos brasileiros e pela natureza o empolga quase sempre (Schlichthorst, 2000, p.5)

A música na Capela Imperial é excelente. As partes do tiple são cantadas por castrados, entre os quais Fasciotti sobressai pela pureza e força da voz. A orquestra é bem dirigida; mas, como se admitem músicos inferiores, o acompanhamento instrumental fica muito abaixo dos solos e do canto. É regida à maneira italiana. O chefe da orquestra bate o compasso com toda a força nas palmas das mãos, o que ao princípio incomoda e só acostuma com o tempo (Schlichthorst, 2000, pp. 113-114).

Quanto aos músicos, foram poucos os que chegaram com a família real, de fato apenas dois: José do Rosário Nunes, seminarista de Vila Viçosa, e o padre Francisco de Paula Pereira que poderia dirigir a música e instruir os cantores no canto chão (Cardoso, 2005, p. 55; Matos, 1997, p. 66; Pacheco, 2009, p. 45). Durante os três primeiros anos da fixação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, as atividades musicais da Capela Real foram mantidas com músicos locais liderados pelo organista e compositor brasileiro padre José Maurício Nunes Garcia. O padre atuou sozinho como Mestre de Capela acumulando as funções de compositor, organista e professor (Matos, 1997, p. 69).

Não era pouco o trabalho que ali se exigia do conjunto musical. O mestre de capela, este, não tinha substituto, nem com quem repartir as obrigações inerentes ao cargo. Mais tarde a Capela Real terá dois e mesmo três diretores musicais. Mas até a chegada de Marcos Portugal, em 1811, não teve outro além de José Maurício (Andrade, 1967, p. 24).

Durante o reinado de D. João VI, num período em que os castrati já se encontravam em pleno desaparecimento na Europa, os castrados que imigraram para o Brasil, mantiveram o seu prestígio e conservaram os seus altos salários. A coroa portuguesa e, conseqüentemente, a cidade do Rio de Janeiro foi o último espaço de acolhimento de uma arte vocal fadada ao desaparecimento.

Na colônia brasileira não houve a prática da castração com objetivos musicais e os cantores castrados com as suas vozes agudas eram desconhecidos no território brasileiro. Introduzidos pela coroa portuguesa na vida musical carioca, os castrati italianos tornaram-se presentes nas festas particulares do Rio de Janeiro no século XIX. Um cronista inglês anônimo, que assinou com a sigla A.P.D.G., em passagem pelo Rio de Janeiro do início daquele século, afirmou, em 1826: “Eu nunca frequentei um serão no Rio de Janeiro sem que não visse um ou dois desses castrados” (Cardoso, 2005, p.58).

Antes da chegada da família real ao Rio de Janeiro, o coro da Catedral era formado por meninos alunos do Seminário de São Joaquim (Mattos, 1997, p. 63). Mas, a sonoridade pura das vozes infantis não era o que a corte tinha como padrão. Acostumados ao padrão de excelência vocal dos castrati italianos, a corte se ressentia da falta de dramaticidade e da agilidade vocal das vozes líricas, principalmente nas partes solistas.

D. João VI não economizou esforços nem recursos para manter o alto padrão da música e o luxo das cerimônias de sua Capela Real no Rio de Janeiro. A partir de 1809, o príncipe regente mandou buscar alguns dos músicos de sua Capela Real em Lisboa, promovendo assim uma atividade musical estável, patrocinada pela coroa portuguesa para atender ao seu entretenimento e a sua religiosidade.

[...] Sua Alteza aumentou o número dos capelães cantores, ministros, sacristãos e serventes da mesma Real Capela, como também o Coro da Música com vários músicos italianos e portugueses que já o eram da sua Real Câmara e Capela em Lisboa, e com outros desta cidade (Andrade, 1967, p.23).

Por ordem do príncipe regente, os cantores castrados que pertenciam à sua Capela Real em Lisboa, deveriam embarcar para o Brasil para suprir os naipes de soprano e contralto da Capela Real, no Rio de Janeiro. O primeiro castrato que temos notícias a aportar em terras brasileiras foi Giuseppe Capranica (17-? – 1818), que foi chamado para a corte portuguesa no Rio de Janeiro no início de 1810.

O cantor havia sido contratado como soprano da Patriarcal de Lisboa e posteriormente da Capela Real em 1791. Em Portugal, foi um castrato bastante atuante no cenário musical, cantando tanto na igreja como em apresentações em salões e nos teatro da corte. A sua transferência para um país tão distante certamente estava vinculada a um ordenado melhor: o castrato recebeu uma gratificação extra, de 30\$000 por mês, paga pelo Real Bolsinho.

Ao Musico Joze Capranica fez S. A. R. a mercê de lhe mandar continuar pela Repartição do Particular, trinta mil reis por Mez, do primeiro de Janeiro do prezente Anno em diante, Visto vir pago de Lisboa da mencionada Graça até 31 de Dezembro de mil e outtocentos e nove. Rio de Janeiro em 1º de Abril de 1810.

[Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha

(P-Lant, Casa Real, livro 936, folio 67)

Posteriormente, no dia cinco de abril, foi ordenado que Capranica fosse colocado na folha de pagamento das Rações, para obter o auxílio de alimentação.

Ilmo. e Exellentissimo Sr

S.A.R. O Príncipe Regente Nosso Senhor Ordena que Vossa Excelencia passe as Ordens necesarias para a Real Ucharia se dar a Ração do costume aos Muzicos Jose Capranica e Antonio Pedro o que participo a Vossa Excelencia e Ordem do Mesmo Sr. Para o Seo devido comprimento. Deos Guarde a V. Excelencia Palacio do Rio de Janeiro em 5 de abril de 1810.

Visconde de Villanova da Rainha (P-Lant, Casa Real, caixa 3761)

Além do salário, auxílio de alimentação, pagamento do aluguel de casa, os castrati recebiam também presentes que poderiam ser desde comida, bebida ou joias. Em 18 de abril de 1810, o príncipe regente ordenou que fosse dada, diariamente, uma garrafa de vinho do porto ao músico Capranica (P-Lant, Casa Real, caixa 3761).

Esse castrato teve uma participação bastante ativa no Rio de Janeiro¹⁸⁰ como comprova o número de obras sacras dedicadas a ele, compostas por padre José Maurício e Marcos Portugal, além de sua atuação na Real Câmara. Em 07 de novembro de 1817, apresentou-se no palácio da Quinta da Boa Vista, interpretando o personagem Glória em *L'augurio di felicità, o sia il trionfo d'amore* de Marcos Portugal. Ele faleceu no dia 15 de agosto de 1818 e seu respectivo atestado de óbito foi localizado no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, assinado pelo cônego da Cúria, António Pedro Teixeira .

Aos 15 do mês de Agosto do ano de 1818 faleceu nas casas de sua morada na Rua de Trás do Carmo desta cidade e corte do Rio de Janeiro, José Capranica, músico tiple da Capela Real, natural da cidade de Nápoles, recebeu somente Sacramento da Extrema Unção por a moléstia não dar lugar não fez testamento e foi sepultado na Igreja dos Religiosos de Santo Antônio desta cidade, no dia vt. Supra” (apud Pacheco, 2009, p.82).

No mesmo ano, o bibliotecário da Real Biblioteca Portuguesa, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos (1781-1838), que estava trabalhando no Rio de Janeiro, escreveu

¹⁸⁰ Capranica não consta na lista elaborada por Ayres de Andrade. André Cardoso fez uma rápida citação (Cardoso, 2005, p. 56) e não o citou em seu livro em 2008. Alberto Pacheco (2009) foi o primeiro musicólogo que pesquisou a fundo referências sobre esse castrato no Brasil. Maiores informações ver o dicionário biográfico do site <http://www.caravelas.com.pt>

para seu pai em Portugal comentando sobre o falecimento do castrato com um tom irônico e até mesmo mordaz:

O Musico Capranica morreo de repente, quando estava em vespersas de ir para sua terra: despejou-nos o beco por diferente modo; e nem assim nos ficou o muito que ele deixou; por que morrendo ab intestato, e constituindo-se outro que tal, Chiconi, por seu Testamenteiro, porque ele assim o disse, obteve por graça especial a isenção das garras do Juízo dos Defuntos e Ausentes, e lá o esta comendo à saúde do defunto, e de nós todos, de quem ele chupou. Grande circunstancia acompanha aos castrados, que nem na vida, nem na morte deitam chorume! (Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1818 apud Marrocos, 2008, p. 408).

Em finais de 1810, por ordem de D. João VI, mais dois castrati foram enviados de Lisboa para o Brasil: “o Príncipe Regente Nosso Senhor havendo por bem chamar para o serviço da Sua Real Capella da Corte do Rio de Janeiro aos Muzicos Joze Gori, e Antonio Cicconi, [...]” (BR-Ran – Capela Real e Imperial, caixa 12, Pc. 2, Doc 26).

O contralto italiano Giuseppe Gori (? - 1819) foi admitido em 1795 para a Real Capela Patriarcal de Lisboa com um ordenado de 50\$000. No dia 1 de dezembro de 1810, Foi nomeado para a Real Capela do Rio de Janeiro ganhando 55\$000 mensais. Em janeiro do ano seguinte, juntamente com Cicconi, passou a receber uma refeição diária:

Ilmo. e Exelentissimo Sr. [Conde Redondo]
S.A.R. O Principe Regente Nosso Senhor ordena que Vossa Excelencia mande dar aos Seus Muzicos Chicone e Gore huma ração diaria. O que participe a Vossa Excelencia de Ordem do Mesmo Senhor Deos Guarde a V.Excelencia Palacio do Rio de Janeiro em 26 de janeiro de 1811
Visconde de Villa Nova da Rainha (P-Lant, Casa Real, caixa 3761)

Em abril de 1812, o cantor recebeu um aumento de 5\$000 por mês (BR-Ran – Capela Real e Imperial, caixa 12A). Mas, no dia 1º de agosto de 1813, o príncipe regente concedeu ao castrato uma gratificação de 10\$000 mensais pagos pelo Real Bolsinho.

O Principe Regente Nosso Senhor foi servido conceder a Jozé Gori Muzico de Sua Real Capella dez mil Reis por mez pagos pelo seu Real Bolsinho com vencimento do primeiro de agosto de mil oitocentos e treze em diante [...] Visconde de Villanova da Rainha. (P-Lant, Casa Real, livro 936, folio 103)

O cantor, inicialmente ganhava 50\$000 em Lisboa e, após sua nomeação para o Brasil, recebeu uma sucessão de gratificações e, ao final de três anos, o seu vencimento mensal alcançou o montante de 70\$000. Sem dúvida alguma, trabalhar no Rio de Janeiro, diretamente para a família real, representava uma série de benefícios.

O atestado de óbito que está na Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (Livro de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço) registrou 04 de março de 1819 como a data de falecimento de Gori.¹⁸¹

Aos 4 do mês de Março do ano de 1819 faleceu nas casas de sua morada na Praia de São Domingos, José Gory, músico da Câmara de Sua Majestade, natural da Cidade de Arezzo, fez testamento, não recebeu os Sacramentos por a moléstia não dar lugar, e foi sepultado na Capela de S. Domingos da Freguesia de São João de [I]Carahy no dia 5 do mês e ano vt. Supra” (Pacheco, 2009, p. 100)¹⁸²

Antonio Cicconi (1781–1870) que havia sido contratado para a Patriarcal em Lisboa no ano de 1804 com o ordenado de 50\$000 mensal, desembarcou no Rio de Janeiro em dezembro de 1810, tornado-se o soprano favorito de Marcos Portugal que dedicou-lhe cinco árias solos.

Além das fontes citadas por Alberto Pacheco em seu livro (Pacheco, 2009), foi encontrado outra pequena menção à contratação do castrato Cicconi numa carta escrita pelo cônsul geral de Portugal em Gênova, João Piaggio: “[...] força de mim escripturado para esse Real Serviço e da Santa Igreja Patriarcal estes dois Virtuosos de Muzica Domingos Patriossi (baixo) e Antonio Cecconi soprano [...]” (Gênova, 11 de janeiro de 1804. P-Lant, Casa Real, caixa 3508). Em relação aos ordenados, um documento do Arquivo Nacional registrou que Gori, ao ser contratado, ganhava 5\$000 réis a mais do que Cicconi:

¹⁸¹ Convém talvez ressaltar que Ayres de Andrade (1967, vol. 2, p. 179) registrou a data de 14 de março de 1819, mas deve-se ponderar se não foi um erro de ortografia.

¹⁸² A capela original, dedicada a São Domingos de Gusmão, foi construída em 1652, na fazenda de açúcar de Domingos Araújo e Violante do Céu Soares de Souza, descendente e herdeira do índio Araribóia. No século XIX, era constantemente visitada pela Família Real, por ficar próxima ao palacete onde hospedava-se o rei em suas viagens à Vila de Praia Grande. A Prefeitura de Niterói declarou a capela patrimônio histórico da cidade em 1995.

O Príncipe Regente Nosso Senhor havendo por bem chamar para o serviço da Sua Real Capella da Corte do Rio de Janeiro aos Músicos Joze Gori e Antonio Chiconi, determina que sejam lançados em folha, o primeiro com o ordenado de sincoenta e sinco mil réis, e o segundo de sincoenta mil réis por mês, principiando o seu vencimento em o primeiro de Dezembro do anno

próximo passado, o que por ordem do Mesmo Senhor participo a V. S^a para sua inteligência. Deus guarde a V. S^a.

Palácio do Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1811.

(BR-Ran, Casa Real e Imperial, caixa 12, Pc. 2, Doc. 26).

Em 1812, além do vencimento pela Capela Real, verificou-se no Livro Particular de Sua Alteza Real, 1812 a 1815, que o castrato recebia pela contabilidade particular do rei a quantia de 15\$000 mensais (P-Lant, Casa Real, Livro 458). Nos apontamentos do Livro do Particular, 1816 a 1819, no mês de agosto de 1816, constatou-se que o cantor passou a receber 30\$000 de suplemento (P-Lant, Casa Real, livro 464, f. 3). Foi um dos maiores salários da época. Em 18 de abril de 1823, Cicconi teve seu contrato renovado em cartório por mais seis anos, passando a ganhar 82\$500 por mês.

O tesoureiro da Capela Imperial meta em folha o músico Antonio Ciconi com o ordenado de oitenta e dois mil e quinhentos réis cada mês, contando o seu vencimento do primeiro do corrente, data da escritura do seu ajuste para o serviço da dita Capela por mais seis anos. Rio de Janeiro, 28 de abril de 1823 (BR-Rn, Seção Administrativa, Avisos e Portaria Sobre a Fazenda, Livro 2º, Folha 71).

Existe outro documento que também confirmou o mesmo valor e que foi pouco explorado pelos musicólogos. Pacheco, mesmo ciente da existência desta fonte, não a considerou relevante e segura, afirmando que havia divergências com outros documentos encontrados (Pacheco, 2010, p.2, legenda 10).

Tendo recebido sua Portaria pela Secretaria d'estado dos Negócios do Império, datada em 21 de março próximo passado, em que me ordena Sua Mag.de Imperial que ajuste por Escriptura ao músico da Capela Imperial Antonio Ciconi; participo a Vossa Excelência que tendo feito o referido ajuste por Escriptura em o cartório do Tabelião Joaquim José de Castro, pela qual se obriga o referido músico servir por mais seis anos, os quais principião em o proximo Abril deste presente anno, recebendo de ordenado mais vinte mil réis por mês sobre o que tinha pela folha da Capella, que eraõ sessenta e dous mil e quinhentos réis, ficando por este modo igual em ordenado aos músicos Reali e Tinelli, q. estão escriturados á poucos anos; e elle já serve há dezanove annos a S. Magestade Fidelíssima e Sua Magestade Imperial: ficando nesta Capella sua copia da referida Escriptura para segurança de tudo e exato cumprimento da sua

jubilção [...] (18 de abril de 1823. BR-Rn, Capela Real e Imperial, caixa 12, Pc.1, Doc. 8).

A única afirmação que não foi possível confirmar é a questão do salário que, segundo a fonte acima, se iguala aos demais castrati Realli e Angelo Tinelli. Para além do salário base, os castrati ganhavam gratificações do Real Bolsinho, ajuda de custo com moradia e alimentação. Após várias tentativas de análise dos salários, em que os aumentos e gratificações foram conferidos, conclui-se que os números não correspondem. Essa questão salarial ainda foi muito pouco explorada e só foram considerados aqui os numerais que mantinham coerência nos vários documentos encontrados.

Em relação à datação da contratação, Pacheco afirmou: “[...] Cicconi teria começado a servir na Capella real por volta de 1814, o que também não confere com os outros testemunhos” (Pacheco, 2010, p.2, legenda 10). Contudo, considerando o tempo de trabalho de Cicconi desde os anos em que o cantor foi contratado em Lisboa, em 1804, em 1823 Cicconi já servia na corte real há dezenove anos como consta no documento.

Apesar do novo contrato, Cicconi foi demitido na dispensa geral¹⁸³ que ocorreu em 1831. Cleofe Mattos afirmou que o castrato visitou a Europa após sua aposentadoria, mas que teria retornado ao Rio de Janeiro em 1832 e o historiador e político brasileiro José Vieira Fazenda (1847-1917) descreveu alguns dos aspectos da vida e personalidade deste castrato.

Conheci Cicconi de vista; mas há ainda muitas pessoas que com ele privavam e atestavam a sua bondade, seu trato cavalheiro e seu amor pelos desamparados da sorte. Freqüentador de uma das antigas farmácias da rua Direita, era ali visto quotidianamente em agradável palestra com alguns antigos amigos, entredendo-os com anedotas e recordações da mocidade, e com o perfeito conhecimento dos homens do tempo de D. João VI e dos dois imperadores.[...] A grande altura, tronco curvado, tez macilenta e já enrugada pelos anos davam a esse ancião aspecto respeitável, aumentado pela comprida sobrecasaca preta, sempre abotoada. Fora gentil rapagão em tempos ido, e, segundo é afama, tivera rosto e voz pela alcunha de Capado (Fazenda, 1921, p. 333).

¹⁸³ Em 7 de abril de 1831, D. Pedro I abdicou em favor do filho ainda criança. Cerca de alguns meses depois, por medida de economia, o ministro da Justiça, Manuel José de Souza França, assinava portaria extinguindo a orquestra e o coro sofreu reduções drásticas no número de integrantes.

José Vieira Fazenda atestou que Antonio Cicconi faleceu na Santa Casa de Misericórdia no dia 28 de outubro de 1870 “com o ônus de dar mensalmente 30\$ a seu escravo José e 10\$ ao seu outro escravo Sabino, bem como mandar rezar dez missas, todos os anos, no mês de novembro” (Fazenda, 1921, p. 333). Cleofe Mattos, em suas anotações particulares, escreveu que Cicconi faleceu no Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 1870, com 89 anos, e foi enterrado no cemitério do Catumbi.¹⁸⁴

A Capela Real no Rio de Janeiro foi organizada de modo a satisfazer plenamente a corte e os amantes da música. Estruturada como a antiga Capela Real de Lisboa, nada foi economizado para sua elaboração. Em 1816, entrou na sua fase de maior esplendor, firmando-se como o mais notável centro de música religiosa do continente Sul-Americano (Andrade, 1967, p.27). Nesse mesmo ano, foram contratados mais três castrati para a Capela Real: os irmãos Marcello e Pasquale Tani e Giovanni Francesco Fasciotti. A diferença em relação às outras contratações é que esses cantores não passaram por Lisboa. Foram contratados diretamente pela coroa portuguesa para a corte no Rio de Janeiro.

O responsável pela intermediação e contratação entre os castrati e a coroa portuguesa foi novamente o cônsul João Piaggio. Provavelmente devido a distância que afetava a troca de correspondência, a negociação foi longa com muitas trocas de correspondências durante cerca de um ano e meio, até que o contrato fosse fechado definitivamente. O castrato Giovanni Ripa, que já estava aposentado e morando na Itália, sugeriu a Luigi Tani que escrevesse a João Piaggio uma carta apresentando os seus filhos, Francesco-Marcello-Pasquale, demonstrando o interesse por uma possível contratação pela coroa portuguesa e cuja descrição, o pai, Luigi Tani, enviou a João Piaggio numa carta a 30 de dezembro de 1814.

Francesco trompista com 21 anos; Marcello soprano com dezoito anos; Pasquale contralto com dezesseis anos e meio e está [trabalhando] há um ano e meio na Capela Metropolitana de Urbino, vizinha a Jesi (30 de dezembro de 1814. P-Lant, Casa Real, caixa 3508).¹⁸⁵

¹⁸⁴ Essa informação foi retirada de um caderno pessoal de Cleofe Mattos. Disponível em http://www.acpm.com.br/CPM_13-13-09.htm Acesso 20 março 2013.

¹⁸⁵ “Francesco sonatore di Corno d’anni Vent’uno; Marcello soprano d’anni Dicciotto; Pasquale contralto d’anni Sedici e mezzo; Ed é un anno e mezzo Che é nella Capelle Metropolitana di Urbino vicino a Jesi [...]”

Em 03 de fevereiro de 1816, João Piaggio escreveu ao Visconde de Santarém João Diogo de Barros Leitão Carvalhães e, dentre vários assuntos, dedicou várias linhas sobre os três irmãos Tani repetindo as informações que estavam contidas na carta do progenitor, tendo o cuidado de enviar também a carta original em italiano. Anexou ainda uma cópia da carta de recomendação de Giovanni Ripa, apoiando a contratação dos três irmãos para a corte portuguesa no Brasil.

Dezesseis dias depois, João Piaggio escreveu comentando que estava aguardando uma resposta sobre a contratação dos filhos de Luigi Tani e ainda afirmou que estavam “[...] prontos de abraçar o Real Serviço logo que Vossa Excelencia me aprove de lhe enviar a sua escritura [...]” (Genova, 19 de março de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508). Finalmente, em 19 de abril de 1816, João Piaggio confirmou a confecção e assinatura do contrato e assinalou que o honorário ficara estipulado em cinquenta mil réis.

As próximas cartas que se seguiram, durante o mês de maio, tratavam de questões práticas relativas à viagem que a família deveria enfrentar até o Rio de Janeiro. Escreveu que conseguira um “bom navio Albertus conduzido pelo capitão sueco Cristoforo Haefcke” (Gênova, 18 de maio de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508). Porém, lendo as linhas redigidas por Piaggio posteriormente, concluiu-se que ele enfrentou alguns problemas com este capitão:

[...] o capitão recuzou de dar o comer durante a viagem, não tive outro remedio que de prover os mantimentos e da importancia de todo o gasto se formou conta distinta que uma porção fica a cargo do Luiz Tani e outra porção a cargo da conta de despesas de S.A.R. [...] (Gênova, 31 de maio de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508).

Na carta que se seguiu, o cônsul repetiu novamente todos os detalhes sobre a viagem de navio e capitão e acrescentou uma nova informação relatando que ao todo, no grupo dos Tani, embarcaram dez pessoas. Certamente os três irmãos, a irmã Maria da Glória, o pai Luigi, provavelmente a mãe e quanto aos outros quatro não foi possível comprovar se eram parentes ou empregados (Gênova, 03 de junho de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508).

Na última carta encontrada sobre a contratação dos irmãos Tani, Piaggio comunicou que eles chegaram ao Rio de Janeiro no dia 10 de julho de 1816 e que fizeram muito sucesso, principalmente o contralto, Pasquale Tani. De acordo com as correspondências de João Piaggio e o contrato assinado¹⁸⁶ o castrato era de fato um contralto. No *Te Deum Laudamus* (1818) que Marcos Portugal compôs para ele, a ária *Te “Martyrum a solo di Contralto”* comprova o registro vocal de Pasquale, demonstrando ainda as habilidades do cantor nos vocalizes, apojeturas breves, arpejos e trilos que a ária exige.

Os irmãos Tani, chegaram jovens ao Brasil e permaneceram nesse país até o final de suas vidas. A carreira dos dois cantores no Rio de Janeiro foi muito semelhante. Ambos aposentaram-se em 10 de outubro de 1828, após doze anos de trabalho. Retiraram-se para a cidade de Cantagalo, no interior do Estado do Rio de Janeiro, na época região de grandes fazendas agrícolas. Em 1841, voltaram a capital para cantar na cerimônia de coroação de D. Pedro II o *Te Deum* composto por Fortunato Mazziotti.

Tendo eu mandado convidar da parte de S. M. o Imperador, aos músicos Italianos Pascoal Tani e Marcello Tani, moradores em Cantagallo para virem cantar na grande e Solenne Dia da Sagração e Coroação do S. M. o Imperador, nesta Capella Imperial e tendo estes muzicos prestado-se com a maior vontade para virem cantar como fizeraõ na referida Função, e sendo do meu dever querer gratificar-lhes o seo trabalho, não quiserão de forma alguma receber paga, dizendo que tinham estimado m.to terem esta ocaziaõ para prestar os seus Desejos e os seos respeitos a S. M. o Imperador, tomando como tomaraõ a Seo Cargo desempenhar os seos deveres como deviaõ. Por isto a vista desta generosidade que acabaõ de praticar Vou a presença de V. Ex.^a dar lhe parte da acção generosa destes homens e que por isso me parecia justo S. M. o Imperador mandar-lhes anunciar o q.to tinha em apreço esta generosa acção que acabaõ de praticar. Deos guarde a V. Ex.^a Capella Imperial 27 de Julho de 1841.

De V. Ex.^a Illmo Exc.mo Senhor Paulino Joze Soares de Sousa
Ministro da Secretaria dos Estados dos negócios da Justiça
Sudito fiel O Mons.or Fidalgo

(BR- Ran, Casa Real e Imperial, caixa 13, pc. 2, doc. 17)

Além de sua atuação na Capela, Marcello Tani apresentou-se também no teatro, como podemos ver pela seguinte crítica no periódico *Astrea*: “Tani estava mal de

¹⁸⁶ O contrato se encontra na Torre do Tombo – P-Lant, Casa Real, caixa 3508. Ver Anexo-contratos.

voz, contudo deu a conhecer que sabe música, tem método e declama bem” (“Correspondência”, in *Astrea*, 20 de outubro de 1827).

Outro castrato que também foi contratado diretamente para a Capela Real no Rio de Janeiro foi Angelo Tinelli (17??- 18??). Dentre as várias correspondências que sobreviveram, a primeira carta encontrada que faz menção a Tinelli data de 2 de outubro de 1815 e quem intermediou toda a sua contratação foi, mais uma vez, João Piaggio:

S.A.R. Tendo boa informação de hum Muzico Soprano q. existe em Napoles por nome Miguel Tinelli¹⁸⁷, me Ordenou avizar a Vossa Mercê para o Escripturar para o R. Serviço na Capella por doze ou vinte e quatro annos com o ordenado de cincoenta athé sessenta mil reis por Mez, com obrigação de se dirigir immediatamente à Corte do Rio de Janeiro, e quando ali não encontre a S.A.R, se transportará para Lisboa, ou para onde o Mesmo Senhor estiver, e neste ajuste Vossa Mercê praticará o costume relativo a Ajuda de custo, viagem, e despesas do costume: a sua jubilação deve ser pela quarta parte sendo escripturado por doze annos, e por metade escripturando-se por vinte e quatro. Sobre este objecto escreve o Muzico Joze Capranica a seu irmão [João Lourenço Capranica], cuja carta envio a Vossa Mercê para lha fazer entregar; podendo Vossa Mercê certificar ao mesmo Tinelli que S.A.R. não terá duvida em augmentar-lhe o seu ordenado, quando elle o mereça pelo seu préstimo e serviço (Gênova, 2 de outubro de 1815. P-Lant, Casa Real, livro 2979).

Além dos procedimentos de rotina, pagamentos das despesas e viagem, é interessante observar a existência de uma nova cláusula: o cantor deveria partir imediatamente para a corte no Rio de Janeiro e, caso Sua Alteza Real ali não se encontrasse, ele deveria seguir para Lisboa ou para onde o príncipe regente estivesse. Essa cláusula começou a aparecer nos contratos dos castrati que eram contratados diretamente para a corte no Rio de Janeiro, revelando e reafirmando que a permanência da corte portuguesa em terras brasileiras era temporária. Outro aspecto que ficou esclarecido foi a questão das aposentadorias, chamadas de jubilação na época. Se o cantor trabalhasse doze anos receberia a quarta parte do salário; se trabalhasse vinte e quatro anos ganharia a metade do salário.

¹⁸⁷ As primeiras cartas ele é chamado de Miguel e depois o nome é corrigido. No contrato o nome do cantor está correto: Angelo Tinelli (P-Lant, Casa Real, caixa 3508).

Uma outra informação que se apresenta nos contratos feitos para o Brasil é que, se o castrato tivesse um bom desempenho, a Sua Alteza Real poderia lhe conceder um aumento¹⁸⁸. Em pleno século XIX, período em que a arte vocal dos castrati já estava em declínio em toda Europa, se engajar na corte portuguesa no Rio de Janeiro representava para um castrato um excelente salário, prestígio, uma carreira profissional digna, longe das críticas de caráter iluministas.

Mas, parece que Tinelli não aceitou a proposta e solicitou um salário mais alto, de 100 mil réis por mês. Era um salário muito alto para a época e João Piaggio registrou que era demasiado (Gênova, 19 de fevereiro de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508). Em seguida, mas Piaggio recebeu instruções para propor um novo acordo, com a contra proposta a 80\$000 para manter a negociação:

Quanto ao Muzico Tinelli Vossa Mercê lhe mandará offerecer oitenta mil reis por mez Servindo na Corte do Rio de Janeiro, cincoenta e cinco mil reis quando succeda a volta de S.A.R. para Lisboa e que elle venha Servir na Patriarchal; porem no Caso extremo d'elle não querer escripturar-se para o Real Serviço na Corte do Rio de Janeiro por menos absolutamente de cem mil reis por mez, Vossa Merce então o devera escripturar por este preço, conservando porem, esta Segunda clausula em todo o segredo, fazendo toda a deligencia para que a sua escriptura seja pelo preço mais comodo que puder ser, em ultimo cazo lhe cederá os cem mil reis que elle pede (11 de janeiro de 1816. P-Lant, Casa Real, livro 2979).

Esse procedimento de dividir o pagamento em duas partes, sendo a maior parte paga pela Patriarcal e a diferença do restante paga pelo Real Bolsinho, era já uma prática recorrente, mas foi intensificada nesse período devido aos altos salários que os castrati estavam solicitando para se deslocarem para o Rio de Janeiro.

Essa negociação com Tinnelli prosseguiu “offerecendo lhe oitenta mil reis por mez servindo na corte do Rio de Janeiro com a distinção na escriptura que sesenta mil reis serão dados para a Capella e o excesso que houver da quantia ajustada será pago pela despesa particular de S.A.R. [...]” (Gênova, 19 de março de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508). Seguiram-se várias outras trocas de cartas entre Piaggio e João Lourenço Capranica

¹⁸⁸ Lembramos que em Lisboa não havia aumentos frequentes como o que se deu no Brasil. Os castrati ganhavam gratificações pelo fato de cantarem nas montagens de óperas.

(irmão do castrato Capranica) que fazia a intermediação direta com Tinelli em Lisboa. Em junho, Piaggio escreveu para Lisboa comunicando que Tinelli mantinha-se firme na sua proposta inicial de cem mil réis mensais (Gênova, 06 de junho de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508).

Na mesma carta, Piaggio comentou que o castrato Rippa estava muito doente e foi declarado desenganado pelos médicos: “[...] que a sua enfermidade he declarada dos medicos por Etheris Senil que o aproxima ao seu falecimento, o que não me deixa cauzar bastante pezar [...]”(Gênova, 19 de outubro de 1816. P-Lant, Casa Real, caixa 3508). Rippa veio a falecer em 20 de novembro de 1816.

Luigi Giglione assumiu as funções de Ripa na busca por vozes para a coroa portuguesa. João Piaggio escreveu que, Giglione pessoalmente foi ouvir Tinelli e, para surpresa de todos, escreveu afirmando que o castrato não era soprano e, sim, contralto.¹⁸⁹ Avisou que o contrato deveria ser refeito, pois o cantor não poderia assinar um documento onde afirmava que ele cantaria na qualidade de soprano (Gênova, 4 de fevereiro de 1817. P-Lant, Casa Real, cx. 3508).

Finalmente, Tinelli reviu a sua decisão e resolveu aceitar o emprego com o salário fixado em 80 mil réis. A escritura foi redigida novamente e, em maio, Piaggio recebeu uma carta de Lisboa surpreendente

Com data de 7 de abril escrevi a Vossa Mercê recomendando-lhe q. no cazo de não ter contratado a conclusão da Escripura de Tinelli, Vossa Mercê a suspendesse, porq. S. Magestade o não quer já para o R. Serviço [...] Não me servirei mais do Correio de França por q. vejo q. he mto retardado (Lisboa 22 de maio de 1817. P-Lant, Casa Real, livro 2979).

Entre janeiro e maio do ano de 1817, toda a correspondência trocada entre Lisboa e Gênova ficou muito comprometida. João Piaggio reclamou várias vezes da ausência de notícias e tudo indica que o correio francês não estava sendo muito eficiente. As cartas não chegavam ou demoravam muito para chegar ao destinatário. Conclui-se que Piaggio não recebeu a carta do dia 7 de abril com a informação do cancelamento da

¹⁸⁹ Marcos Portugal dedicou um solo para Tinelli – Confiteor – na região da voz de contralto. É uma ária bastante exigente, com extensão vocal de Fá2 a Sol4, o que revela uma voz de contralto extensa e ágil.

contratação de Tinelli e deu continuidade às questões burocráticas, contratou o cantor: o desembarque de Tinelli no Rio de Janeiro se deu graças ao mau funcionamento do correio francês. Piaggio e Giglione, no primeiro momento, não entenderam a decisão de D. João VI e preocupados pediram uma explicação:

[...] conheço que a ordem para não se escripturar Tinelli não chegou a tempo, esta ordem que eu mandara não tinha outro motivo, se não aquelle de estar Sua Magestade cansado já das duvidas e demoras que Tinelli poz a sua escriptura, isto he que deo cauza ao Mesmo Senhor me ordenar, que não tratase mais deste negocio, por tanto pode Vossa Mercê estar descansado na certeza que não houve outro motivo [...](Gênova, 16 de agosto de 1817. P-Lant, Casa Real, livro 2979).

Todo o processo de negociação e contratação de Tinelli durou cerca de um ano e meio (começou em dezembro de 1815 e terminou em abril de 1817) e gerou um desgaste para todos que estavam envolvidos. O castrato fez muitas exigências, ficou na dúvida se iria ou não para o Rio de Janeiro, depois veio a constatação de que não era soprano e sim contralto. D. João VI, cansado pela longa espera e pelas tantas dúvidas e exigências do cantor, resolveu dar um basta, que não surtiu efeito devido à insuficiência do meio de comunicação da época: o correio.

Desta forma, Tinelli, o castrato contralto da Real Capela/Imperial, chegou ao Rio de Janeiro no final do ano de 1817, juntamente com Francesco Realli como atestam os apontamentos do mês de novembro, deste mesmo ano, no livro de Despesas do Particular do Rio de Janeiro de 1816 a 1819. Em 1818, foi posto na folha de pagamento da Real Capela, pela qual começou recebendo 60\$000 por seu trabalho, além de 20\$000 pelo Real Bolsinho

El Rei Nosso Senhor Mandou admittir ao seu Real Serviço o Muzico Angelo Tinelli = contralto= e conforme a sua Esscriptura que fique vencendo mensalmente pelo seu real bolsinho do Particular vinte mil reis, desde que sahio de Napoles que foi em oito de Junho de mil oitocentos e dezesete. Visconde de Villanova da Raynha (P-Lant, Casa Real, Livro 936, folio 135 v).

Após a Aclamação de D. João VI, Tinelli teve o salário da Real Capela aumentado em 25\$000. Em 1828, recebia tanto quanto Fasciotti. O castrato aposentou-se pela Capela Imperial em sete de novembro de 1829 juntamente com Realli, ambos

recebendo de aposentadoria 20\$000 por mês. No entanto, os dois renovaram contrato no ano seguinte com os seguintes termos:

Artigo 1º – Angelo Tinelli obrigasse a servir na Cappella Imperial, em todo o serviço que for da mesma, meno [sic.] nas Procissões que não for S. M. I. e Paixoens, com o mesmo Ordenado que vencia de Oitenta mil reis mençaes / além da Jubilação que vence/cujo ordenado deveria ser pago pela folha da Thesouraria da Imperial Cappella.

2º – Em compensação de continuar ater exercicio no Serviço da Imperial Cappella, exige que se lhe augmente quinhentos reis mensaes à Jubilação que vence; ou então que se lhe mande pagar a Jubilação que vence pelo Consulado Brasileiro em Nápoles ou Roma.

3º – Poderá o mesmo acima quando lhe convier despedirse do Serviço a que se compromette, sem haver n’ isso a menor duvida.

(P-Lant, Casa Real, Livro 936, folio, 135 v).

Não se sabe quais destas condições foram aceitas. Todavia, em anotações no canto esquerdo do mesmo documento, o monsenhor Fidalgo registrou que não concordou com a dispensa das procissões pelo fato de não haver cantores, nem com o aumento da jubilação “parecia muito”. Seja como for, apesar da renovação do contrato, o cantor foi demitido na dispensa em massa que aconteceu em 1831.

Francesco Realli também propôs um contrato muito semelhante. Segundo Andrade, vê-se que, por despacho de 19 de Janeiro de 1830, a primeira condição foi aceita, a segunda não foi aprovada e a terceira sim, desde que o cantor avisasse sua saída com um ano de antecedência. Apesar desta renovação contratual, ele também foi demitido na dispensa em massa de 1831.

A circulação dos músicos estrangeiros no Rio de Janeiro no início do século XIX foi importante para a construção de um novo padrão estético musical baseado em práticas da corte portuguesa. A chegada de compositores como Marcos Portugal (1762-1830), o austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858) e os cantores e músicos estrangeiros, influenciou a escrita musical, a composição, assim como o gosto público consumidor. A música vocal se afirmou no virtuosismo vocal italiano. Dentre os castrati que vieram de Portugal, Giovanni Francesco Fasciotti (ca. 1750-1840), foi o castrato italiano mais

famoso que atuou no Rio de Janeiro. Foi pago regiamente e seu primeiro contrato teve a duração de doze anos, e depois renovado por mais seis anos (Giron, 2004, p. 97).

Em relação à contratação de Fasciotti não foram encontradas as correspondências trocadas entre Lisboa e Itália, como aconteceu com os outros cantores acima citados. Sabe-se, através do verbete de Gervasoni, que o castrato nasceu em Bergamo e inicialmente esteve empregado na capela de Pisa (Gervasoni, 1812, p.132). Alguns anos depois, abandonou a igreja para se dedicar ao teatro. Seu talento ficou restrito aos teatros de Nápoles, Torino, Gênova e Milão obtendo reconhecimento pela sua voz penetrante, clara, flexível assim como pela sua habilidade e destreza nos aspectos da teoria e prática do bel canto (Gervasoni, 1812, p.132).

Fasciotti chegou ao Rio de Janeiro em meados de 1816, no navio Joaquim Guilherme, como pode ser visto em livro de despesas particulares reais, nos apontamentos de outubro de 1816. A partir de 1 de novembro de 1816, já fazia parte da Real Câmara e o mesmo documento atestou que o castrato recebia ainda ajuda de custo para moradia (Pacheco, 2009, p. 92).

Em 4 de fevereiro de 1829, depois de doze anos de serviço, o cantor conseguiu renovar sua contratação por mais seis anos ganhando com novas condições. Seu salário ficou estipulado em 7.450\$000 réis anuais e mais 180\$000 de aposentadoria e no final dos seis anos relativos a renovação do contrato, receberia 480\$000 de pensão. O castrato obteve dispensa das cerimônias ordinárias, mas foi obrigado a apresentar-se na capela todos os dias que fossem da primeira e segunda ordem e em todas as funções que Sua Majestade, o imperador, determinasse (BR- Ran, Casa Real e Imperial, caixa 12A).

Em 1829, vários músicos foram dispensados da Capela Imperial, mas Fasciotti se manteve trabalhando pelo fato de o seu contrato estar vigente. No relatório sobre o estado da Capela Imperial (1833), monsenhor Fidalgo confirmou que o castrato ganhava o maior salário pago pela instituição, já que Cicconi estava na Itália e não contava na folha de pagamento. Fasciotti foi um dos poucos músicos que sobreviveram à decadência da Capela Imperial, entretanto, em 1839, o mesmo monsenhor descreveu assim a situação precária do coro da Capela numa representação de 26 de fevereiro:

[...] pois não temos absolutamente músicos que preencham os seus naipes, pois sendo o naipe de soprano de quatro indivíduos agora só um é que canta, porque João Francisco Fasciotti, que tem lançado na folha da Capela desde 1828 com ordenado de 1:172\$000, este quase sempre vive doente e, havendo ele concluído o seu engajamento, officiei ao sr. Ministro da Justiça à vista da sua escritura, para ele ser pela segunda vez jubilado, este sr. não quis tomar sobre si esta jubilação, que era um contrato que havia feito com o governo, e remeteu todos estes papéis para a Câmara dos Senhores Deputados, onde se acham há quatro anos, e me ordenou por aviso da Secretaria d'Estado dos Negócios da Justiça, datado em 22 de dezembro de 1834, que ele continuasse do mesmo modo vencendo até decisão da Câmara, e assim se acha, tendo a Igreja nisto um grande prejuízo, pois que ele, a maior parte do ano está doente (in Andrade, 1967).

No documento acima, o monsenhor registrou que em 1839 Fasciotti estava com a saúde bastante debilitada e o cantor, não encontrando melhoras, faleceu em 14 de outubro de 1840, como documenta seu atestado de óbito:

Aos quatorze dias do mez de Outubro, de mil oitocentos e quarenta annos, na casa da sua morada na rua do Principe, faleceo João Francisco Facioty, Musico desta Cathedral e Capela Imperial da Corte do Rio de Janeiro, e no dia quinze foi encomendado em casa, acompanhado em andas pelo coadjuntor para o convento de Santo Antonio, onde foi sepultado, e amortalhado nas vestes de Musico da Capela Imperial. Recebeu o Sacramento da Extrema Unção, e não fes testamento: do que para constar fis este assento. O Cônego Cura Luiz Marianno da S.a [Livro, sd., f. 80].

Tendo como base os trabalhos realizados por Andrade, Cardoso e Pacheco, foi-me possível realizar um cruzamento de informações, chegando a um levantamento dos nomes dos castrati italianos que trabalharam na Capela Real no Rio de Janeiro, tendo como critério cronológico, ou seja, a data de chegada dos cantores ao Brasil.

Tabela 18: : Castrati italianos que trabalharam na Capela Real do Rio de Janeiro.

Brasil	Local, data de nascimento e morte	Nome do cantor	Fonte
1809	? - Rio de Janeiro 1810	Giuseppe Capranica	Pacheco 2009, p. 80 -86 Cardoso 2005, p. 56
1810	Roma 1781 Rio de Janeiro 1870	Antonio Cicconi	Andrade 1967, p. 27-28 Cardoso 2005, p. 59 Pacheco 2009, p.86 -91
1810	Arezzo ? Rio de Janeiro 1819	Giuseppe Gori	Andrade 1967, p. 27-28 Cardoso 2005, p. 59 Pacheco 2009, p. 99-103
1816	Bergamo ca.1750 Rio de Janeiro 1840 (Cantou até ca. 1833)	Giovanni Francesco Fasciotti	Andrade 1967, p. 27-28 Cardoso 2005, p.58- 59 Pacheco 2009, p. 91-99
1816	Itália1786 ? – Brazil ? Aposentou-se 1828	Marcello Tani- Cantou na coroação de D. Pedro II em 1841	Andrade 1967, p. 28 Cardoso 2005, p. 59 Pacheco 2009, p. 107-108
1816	Itália1788? – Brazil ? Aposentou-se 1828	Pasquale Tani - Cantou na coroação de D. Pedro II em 1841	Andrade 1967, p.28 Cardoso 2005, p. 59 Pacheco 2009, p.108-110
1817	Itália? – ? Aposentou-se 1829	Angelo Tinelli	Andrade 1967, p.28 Cardoso 2005, p. 59 Pacheco 2009, p. 110 -111
1817	Itália ? Rio de Janeiro?1870 Aposentou-se 1829	Francesco Realli	Andrade 1967, p.28 Cardoso 2005, p. 59 Pacheco 2009, p.105-107
1820/21	Itália ? 1857 Lisboa	Domingos Luiz Lauretti	Pacheco 2009, p.103-105

Ayres de Andrade não citou os castrati Giuseppe Capranica e Domingos Luiz Lauretti, assim como André Cardoso também não citou o Lauretti nos seus dois livros (2005 e 2008). De fato, este castrato ficou pouco conhecido no Brasil e são raras as referências da atuação dele no Rio Janeiro. Até então, os musicólogos supunham que o castrato chegara a Lisboa em 1818. A suposição não estava errada, mas descobriu-se um documento que traz informações mais precisas em relação à data e ao mês que o cantor chegou na capital portuguesa. Lourenço Piaggio¹⁹⁰ registrou:

¹⁹⁰ O falecimento de João Piaggio está registrado na carta de 03 de dezembro de 1817 (P-Lant, Casa Real, livro 2979).

Aqui chegou o Muzico Lauretti e depois de huã pequena quarentena o mandei buscar ao Lázaro no dia 25 de Julho; no dia 26 me foi visitar, quis ter a bondade e cantar e muito gostei de sua bellissima voz, estilo e graça e ajunta tudo isto muita polidez e civilidade e mostra de ter tido boa educação, e estou persuadido que a Patriarchal fez huã grande aquisição; já cantou na Igreja e agradou muito a todos [...](Lisboa, 8 de agosto de 1818. P-Lant, Casa Real, livro 2979, folio 142v).

No Brasil, só foi encontrada uma única fonte primária que sobreviveu e que faz referência ao cantor

Domingos Lauretti Muzico da Voz de Soprano Ministro da S.ta Igreja Patriarchal de Lisboa – Admitido no Serviço da Real Capella desta Corte tendo de ordenado por anno novecentos e cesenta mil Reis com o vencimento do primeiro do Mayo do presente anno [...] Capella Real do Rio de Janeiro seis de Agosto de 1820. (BR-Ran, Mordomia Mor, caixa 12 A).

Acredita-se que ele teria chegado a Lisboa de fato em 1818 como soprano da Patriarcal e, como o documento acima demonstrou, no Rio de Janeiro em 6 de agosto de 1820. Mas, em abril de 1821, D. João VI e parte de sua corte embarcaram para Lisboa e esse castrato retornou a Lisboa com eles, permanecendo apenas oito meses no Brasil. De acordo com Vieira, o cantor faleceu em Lisboa, no mês de fevereiro de 1857, vítima de febre amarela (Vieira, 1900, vol. II, p. 14-15).

Outro cantor que também é raramente citado pelos autores brasileiros é o castrato Giuseppe di Foiano Totti. Ele foi um contralto italiano a serviço da Patriarcal e da corte, contratado em 1779, além de organista, foi compositor e mestre de música ao serviço da Família Real, assim como professor de música dos filhos de D. João VI (Vieira, 1900, vol. II, p. 378-15). Andrade, por exemplo, não o citou em sua lista de músicos. Contudo, segundo o Catálogo de Música Manuscrita da Biblioteca da Ajuda (P-La, Santos, p. XXXIX, v. IX), ele foi “em 1809 para o Rio de Janeiro por ordem do rei”. Mais adiante (p. LII), afirma-se que ele foi para o Rio em setembro daquele ano e que era organista e mestre de música. Não foi encontrada documentação comprovando que Totti tenha estado no Brasil.

Segundo informações recebidas pelo investigador e cravista Mario Trilha,¹⁹¹ é muito improvável que Totti tenha estado no Brasil, pelo fato da existência de muitas obras compostas por ele, nesse mesmo período, em Portugal. Trilha acredita que se Totti esteve de fato no Brasil, deve ter sido por pouco tempo e não atuou como cantor dedicando-se apenas ao ensino da música. Além disso, o cantor “era extremamente modesto e recatado, vivendo entregue ao exercício da sua arte às práticas da religião, pois que era muito devoto” (Vieira, 1900, p. 379). Acredita-se portanto que o castrato nunca tenha cumprido a ordem real de transmigração para o Brasil.

Maiores informações acerca dos músicos que se apresentavam no Rio de Janeiro durante a permanência da família real eram raras. O jornal Gazeta do Rio de Janeiro¹⁹² publicava pequenas notas sobre os concertos comemorativos e noites de gala. Os comentários eram breves e traziam apenas o nome das obras e seus respectivos autores, sem mencionar os nomes dos intérpretes. Em 1819, para comemorar o dia de São Sebastião, santo padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, foram realizados vários eventos ao longo do dia que ficou registrado pelo jornal

Á noite EL-REI Nosso Senhor, Acompanhado de Sua Augusta Família, se transportou em grande estado ao Real Theatro de S. João, onde, em obsequio ao mesmo Faustissimo Objecto, se expoz o seguinte divertimento. [...] Recitou-se hum elogio allegorico, acompanhado de musica, e ornado com as effigies de S.S. M.M. e de SS. A.A. R.R. o Principe e Princeza Real. Segui-se a Opera seria intitulada Caçada de Henrique IV, musica excellente da composição do celebre Puccita. (23/1/1819. Gazeta do Rio de Janeiro, nº7).

Somente a partir de 1826 é que relatos mais detalhados sobre os eventos musicais começariam a aparecer com mais frequência nas colunas dos jornais da época. No que diz respeito às várias atividades rotineiras da Capela Real no Rio de Janeiro, como por exemplo, o repertório, quem regia, a rotina vocal dos castrati, poucos foram os documentos oficiais que sobreviveram desse período e normalmente essas atividades religiosas não eram noticiadas nos periódicos da época. Portanto, ainda restam muitas

¹⁹¹ Informação obtida em conversa informal, Aveiro 18/01/2011.

¹⁹² Publicado pela imprensa régia, foi o primeiro jornal a circular no Rio de Janeiro. Seu primeiro número data de 10 de setembro de 1808 e circulou até dezembro de 1822. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta.htm Acesso 2 março 2013.

dúvidas e perguntas sem respostas acerca da rotina dos castrati na Capela Real do Rio de Janeiro.

No período em que a corte portuguesa esteve sediada no Rio de Janeiro, os castrati italianos não se apresentavam nos teatros públicos. O palácio da Quinta da Boa Vista sediou a encenação de algumas óperas e concertos onde esses cantores tiveram a oportunidade de atuar. Vale citar a *Serenata Augurio de felicitá o sia trionfo d'amore* (1817) de Marcos Portugal, que foi encenada como parte das comemorações pelo casamento do príncipe real D. Pedro com D. Leopoldina.



ELENCO

GIOVE - João dos Reis
AMORE - Antonio Cicconi
LA FAMA – Gio. Francesco Fasciotti
LA VIRTÙ - Pasquale Tani
IL GENIO LUSITANO - Antonio Pedro
LA GLORIA - Giuseppe Capranica
IL TEMPO - João Mazziotti
IMENE - Marcello Tani

Figura 16: Augurio di Felicità, capa do libreto. Transcrição completa do libreto disponível em <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/augurio.htm> Acesso 23 abr. 2012.

Essa noite ficou registrada pela Gazeta do Rio de Janeiro (12/11/1817. Gazeta do Rio de Janeiro, n° 91):

Nesta noite, Houve por Bem ELREI Nosso Senhor receber no Paço Imperial da Real Quinta da Boa Vista o corpo diplomático; e em presença assim deste

Respeitável Corpo, como dos Grandes do Reino, Officiais Móres da Caza, Camareiras Móres, Damas, &c. Começou huma magnífica Serenata na Caza da Audiência. Deu principio a esta pomposa solenidade huma symphonia composta por Ignacio de Freitas. Dignou-se então o Serenissimo Senhor Principe Real de cantar huma ária com as formalidades seguidas em semelhantes circunstancia, repetindo este mesmo obsequio as Serenissimas Senhoras Princeza D. Maria Theresa e Infanta D. Izabel Maria. Depois, seguiu-se a execução do Damma intitulado – Augurio di Felicità, arranjado pelo celebre Marcos Portugal, compositor da excellente Musica, desempenhada perfeitamente pelos Musicos da Real Camara

Dentre os nove castrati que vieram para o Brasil, todos foram contratados para atuar na Capela Real, no serviço religioso e mais raramente nos concertos privados. Com exceção de Fasciotti e Capranica, acredita-se que todos os outros não possuíam muita experiência na atuação em óperas e a dúvida permenece: teriam eles alcançado um desempenho dramático satisfatório?

Em 26 de abril de 1821, D. João VI embarcou rumo a Lisboa, após uma permanência de treze anos no Brasil, levando consigo dona Carlota Joaquina, sete dos seus oito filhos, cortesões, serviçais e boa parte das reservas monetárias retiradas dos cofres do Banco do Brasil. Deixou no Brasil seu filho D. Pedro I, nesse momento, como regente.

O Rei levou também uma boa quantidade de partituras, especialmente de Marcos Portugal e algumas do padre José Nunes Garcia, obras essas que haviam sido criadas por sua ordem, para sua Capela Real ou para a sua corte (Cardoso, 2008, p. 241). Mas, curiosamente, a maioria dos castrati que estavam trabalhando na Capela Real no Rio de Janeiro não seguiram com o monarca como rezava em seus contratos: “[...] e quando ali não encontre a S.A.R, se transportará para Lisboa, ou para onde o Mesmo Senhor estiver [...]” (P-Lant, Casa Real, livro 2979). Provavelmente a permanência desses cantores no Rio de Janeiro deve ter sido negociada, mas não foi encontrada documentação a esse respeito.

Com o retorno de D. João VI e com a independência do Brasil em 1822, a Capela Real, agora Imperial, embora não sofresse qualquer mudança substancial em sua sistemática, passou a enfrentar dificuldades financeiras por conta dos problemas econômicos do novo país. Isso se traduziu num período de crise, marcado por grande irregularidade no pagamento dos músicos (Cardoso, 2005, p. 78).

O Real Theatro de São João que fora incendiado e reinaugurado em 1826 com o nome de Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, contou com a atuação dos castrati que estavam no Brasil. Na primeira fase, enquanto a figura de D. João VI esteve presente com sua corte, os castrati não tiveram muita atuação nos palcos públicos, permaneceram reservados ao espaço religioso e à vida privada da corte. Quando o monarca partiu com parte de sua corte, os castrati que ficaram no Brasil como Giovanni Francesco Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, Angelo Tinelli e Francesco Realli assumiram a cena lírica. Sabe-se o cronista estrangeiro C. Schlichthorst relatou a atividade desses cantores no Rio de Janeiro:

O teatro é muito bem arranjado. [...] Orquestra completa e bôa, devendo contar nas grandes óperas mais ou menos cem figuras.¹⁹³ O maestro dirige-a ao piano. Ponto muito alto. Tomassini, Bartolozzi, Fasciotti e vários outros castrados, anteriormente destinados à Capela Imperial, cantam também nele (Schlichthorst, 2000, p. 124)

Fasciotti foi o castrado de maior sucesso no meio teatral, tendo mostrado além das qualidades musicais um bom desempenho dramático. O seu sucesso se deveu a sua participação no Tancredi de Rossini, que estreou no Rio de Janeiro em 1821. “Foi o papel que o consagrou definitivamente. Dizia-se que era algo extraordinário, o seu Tancredo. Durante os anos que se seguem o público não se cansa de ouvi-lo nesse papel”.

A ária de Tancredi cantada pelo Sr. Fasciotti foi um triunfo completo e a prova evidente de que o público é um grande amador de música e capaz de apreciar o que é belo. A voz do Sr. Fasciotti foi para nós momento precioso; ela avivou as páginas de nossa imaginação e de nosso coração; um passado palpitante de juventude e de sonhos esperançosos na pátria e outro longe dele, turbilhão contínuo de entusiasmo e de delírio (Andrade, 1967, v. 2, p. 165).

Pode-se também citar algumas ótimas críticas que recebeu da imprensa. O Astrea de outubro de 1827, um periódico publicado no Rio de Janeiro que circulou entre 1826 e 1832, elogiou sua participação na La vestale de Pucitta e documentou a grande habilidade do castrato na improvisação e variação:

[...] João Francisco Fasciotti cantou como costuma, este hábil cantor, além de ser bom Professor, é de uma fértil imaginação, e estamos persuadidos que se ele quisesse repetir o mesmo que há pouco tivesse cantado, não lhe seria possível;

¹⁹³ Acredita-se que o autor exagerou no número de 100 membros na orquestra. É um quantitativo de músicos muito alto para a época, quando as orquestras possuíam cerca de 35 a 50 músicos no máximo.

são mui bem merecidos os elogios que lhe têm prodigalizado os melhores Professores das Nações Estrangeiras que o conhecem, muitos dos quais temos ouvido (Correspondência do Astrea, D. A. G. de F, outubro de 1827).

No periódico *Spectador Brasileiro*, publicado no Rio de Janeiro e que circulou entre 1824 e 1827, Fasciotti recebeu outra crítica positiva nos revelando o impacto que teve sua participação na ópera *Aureliano in Palmira* de Rossini.

Não era intenção nossa falarmos na ópera de Aureliano por ser já bem conhecida do Público; não podemos, contudo deixar de [ilegível] os maiores elogios ao Sr. Fasciotti pela maneira admirável com que desempenhou antes de ontem o papel de Arsace. Com aquele incomparável cantor a vigésima representação de uma Ópera parece tão nova (*O Spectador Brasileiro*, 22 de Julho de 1826).

Pode-se afirmar que Fasciotti e sua irmã Maria Teresa estiveram dentre os mais influentes cantores no meio teatral do Rio de Janeiro no século XIX. Esse sucesso do castrato pode ser explicado pelo fato dele transitar tanto no templo quanto no teatro e pelo seu particular talento como ator. Outros castrati atuaram no teatro, mas nenhum com tanto sucesso. Pacheco defendeu que, apesar desse castrato ter sido sempre considerado como soprano, a análise estatística das duas árias sacras compostas por Marcos Portugal para o cantor leva a crer que ele era na verdade meio-soprano, mas esse termo não era comumente usado no meio luso-brasileiro no início dos oitocentos (Pacheco, 2009, p.96).



Figura 17: Gravura retratando Fasciotti, cerca 1808.
Österreichische Nationalbibliothek.

Em 11 de novembro de 1828, cerca de cento e setenta empregados da Capela Imperial assinaram um requerimento endereçado a D. Pedro I solicitando aumento salarial. Três anos depois, com a abdicação de D. Pedro I em 1831, houve mudanças drásticas na produção musical da Capela Imperial: o corte de músicos foi muito grande. Foi uma grande demissão em massa. Praticamente todos os músicos instrumentistas foram demitidos. O quadro de funcionários ficou reduzido a 23 cantores, dois organistas e somente quatro instrumentistas (dois fagotes e dois contrabaixos). Em 1833, nova redução, agora para 21 cantores e três instrumentistas de baixo (Mattos, 1997, p. 187 e 261). Com D. Pedro II, a Capela Imperial voltaria a crescer e melhorar o seu prestígio.

A excelência musical dos músicos da Capela Real ficou registrada para sempre no artigo da Revista Nítheroy (1836) intitulado “Ideias sobre Música” de Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Mesmo tendo escrito este artigo sob o prisma do progresso e nacionalismo que predominava na época, quando ele se referiu sobre a arte musical do Brasil, mencionou os castrati da Capela Real:

O Rio de Janeiro, Capital do Império, cheio da melhor sociedade Brasileira, e onde os melhores talentos de Minas Gerais, e outras Províncias, vêm exercer sua arte [...] uma Capela Real, cheia dos melhores cantores da Itália, como Fasciottis, Tanis, Majoraninis e outros, que reproduziam as mais belas composições da Europa tanto no santuário como no teatro, não podia deixar de influir uma grande abalada no gosto musical. [...] (Giron, 2004, p. 242).

Em relação à maioria dos castrati italianos que migraram para o Brasil, sabe-se que muitos faleceram nesse país e foram enterrados no Rio de Janeiro. Uma das últimas referências sobre eles foi quando os castrati italianos, os irmãos Marcello e Paschoal Tani, na época já aposentados, foram convidados para cantar na missa de Sagração e Coroação de Imperador Pedro II, em 1841 (BR-Ran, Casa Real e Imperial, caixa 13, pc. 2, doc. 17). Desta forma, encerrou-se no Rio de Janeiro o período do bel canto nas vozes agudas dos castrati.

Capítulo IV

Aspectos da prática vocal

Na busca por uma maior compreensão e ampliação do entendimento sobre as práticas musicais que os castrati protagonizaram em Portugal, foi realizado um estudo de 363 libretos impressos entre 1752 e 1806 (ver Apêndice I, Cronologia das Óperas), período de atuação dos castrati nos teatros da corte e no Real Theatro de São Carlos.

A partir de uma listagem cronológica das óperas encenadas em Lisboa, fornecida por Manuel Carlos de Brito (Brito, 1989b, pp. 122-175), os libretos foram localizados e identificados, além da localização de alguns outros descobertos ao longo dessa trabalho. Através desse material, foi possível produzir uma nova listagem cronológica das óperas, completando a já existente composta por Brito, com o diferencial que esta apresenta também o elenco (ver Apêndice I, Cronologia das Óperas). Como alguns libretos não foram encontrados ou não sobreviveram à ação do tempo, foi também utilizada as prestações de contas do arquivo Casa Real da Torre do Tombo.

O objetivo principal do estudo dos libretos, principalmente no que diz respeito ao elenco de cada ópera, foi o de identificar quais foram os castrati que trabalharam para a coroa portuguesa; qual foi a quantidade de óperas encenadas anualmente e ainda qual a incidência dos castrati na representação dos papéis femininos e masculinos. Para tal, destacaram-se principalmente os libretos que apresentavam o elenco completo. Assim, dos 363 libretos encontrados, 58 destes na listagem, foram desconsiderados pelo fato de não apresentarem a relação dos intérpretes.¹⁹⁴

Tendo como fundamento as informações contidas nos libretos, foi possível listar os nomes dos cantores, assim como os anos de atuação e verificar a incidência dos

¹⁹⁴ Na listagem Cronologia das Óperas, no Apêndice I, esses libretos podem ser identificados pelo item elenco, onde estão enumerados somente os personagens, sem os nomes dos cantores.

castrati na representação dos papéis femininos e masculinos. O resultado (ver tabela 17) encontrado é aproximado, dado que não foi possível encontrar todos os libretos, e alguns dos quais não apresentavam o elenco e não foi possível aferir o número de récita encenadas de cada ópera.¹⁹⁵

Tabela 19: Relação dos *castrati* italianos segundo consta nos libretos¹⁹⁶

<i>Castrati</i>	Anos de atuação de acordo com os libretos	Masculino	Feminino
Domenico Luciani	1752 -1755	-	11
Giuseppe Gallieni	1752 -1755	-	9
Giovanni Simone Ciucci	1752 -1755	7	-
Niccolo[a] Conti	1752 -1754	4	1
Giovacchino Conti/Giziello	1752 -1755	9	-
Giovanni Manzuoli	1754	1	1
Tommaso Guarducci	1754	1	-
Giuseppe Moreli	1754-1755	2	-
Gaetano Majorana /Caffarelo	1755	2	-
Gaetano Guadagni	1755	1	-
Ottavio Principii	1764-1767	5	-
Giovanni Batista Vasquez	1764-1776	-	57
Giuseppe Orti	1764-1781	4	62
Giuseppe Jozzi	1764- 1768	4	2
Lorenzo Maruzzi	1764-1771	13	7
Giuseppe Romanini	1765-1780	8	23
Giuseppe Marrocchini	1766-1776	2	17
Carlo Reyna	1769-1792	81	6
Giovanni Ripa	1770-1790	37	26
Fedele Venturi[ni]	1773-1785	3	13
Ansano Ferracuti	1774-1790	17	7
Giovanni Gelatti	1778-1791	8	15
Giuseppe Toti	1780-1782	1	8
Antonio Bartolini	1783-1792	-	12
Vicenzo Marini	1783-1790	7	9
Carlo Contucci	1788-1790	4	-
Giuseppe Martini	1790	2	-
Valeriano Violani	1791-1792	1	1
Giuseppe Capranica	1791-1792	-	3

¹⁹⁵ Foi computado apenas as óperas em que foi encontrado o libreto. Ignorou-se récita de uma mesma ópera a não ser que tenha sido impresso um novo libreto ou fontes como, os documentos da Torre do Tombo ou relatos de Ruders que tenham apresentado o elenco completo.

¹⁹⁶ A listagem foi organizada cronologicamente, enumerando os principais castrati italianos, segundo os anos de atuação de acordo com os libretos, assim como o número de apresentações em papéis femininos e masculinos.

<i>Castrati</i>	Período de atuação de acordo com os libretos	Masculino	Feminino
Francesco Angelelli	1792	-	2
Michele Cavanna	1793-1796	-	41
Domenico Caporalini	1793-1800	-	70
Natale Rossi	1793-1794	-	14
Carlo Onesti	1793-1794	-	9
Vicenzo Fedeli	1794-1795	-	5
Pasquale Rossetti	1795-1799	-	16
Bonaventura Mignucci	1795-1799	-	20
Andrea Rastrelli	1795-1796	6	-
Pietro Bonini	1798- 1802	15	11
Giovanni Grilli	1798	-	9
Giovanni Zamperini	1798-1799	1	9
Girolamo Crescentini	1798-1803	29	-
Ubaldo Lunati	1798	3	-
Domenico Neri	1799-1806	10	6
Pietro Mattucci	1803-1806	15	-

Identificou-se 44 castrati¹⁹⁷ que atuaram nas montagens das óperas tanto nos teatros da Ajuda, Salvaterra e Queluz como no Real Theatro de São Carlos. Verificou-se que foi encenada uma média de cinco óperas/serenatas por ano, sendo que o ano de 1773, no reinado de D. José, destacou-se com nove produções, e os anos de 1784 e 1785 com oito cada, no reinado de D. Maria I.¹⁹⁸ O elenco das óperas encenadas era constituído por cerca de quatro a cinco castrati e um ou dois tenores. A voz de baixo era menos utilizada; tornou-se mais comum no final do século XVIII. O estudo dos libretos revelou que, a partir de 1800, no Real Theatro de São Carlos, o elenco era híbrido, com homens e mulheres, e os castrati interpretavam apenas os personagens masculinos. Em 1807, os libretos não relacionam mais os nomes de cantores castrados, levando-nos a crer que, desta data em diante, o cenário operístico de Lisboa não contou mais com a presença dos castrati italianos. Eles continuaram cantando apenas na Capela Real e Patriarcal. A informação mais determinante de toda essa análise, foi a conclusão final de que, durante o reinado de

¹⁹⁷ Esse número se refere apenas aos castrati que atuaram nos teatros da corte de Lisboa. Lembramos da existência dos castrati que trabalharam somente para Capela Real/Patriarcal que não foram computados por não serem objeto de estudo desta tese.

¹⁹⁸ A temporada iniciava-se na Páscoa e durava até o Carnaval do ano seguinte.

D. José I e D. Maria I, ou seja, de 1752 até o ano de 1816, todas as óperas e serenatas encenadas nos teatros e salões da corte foram interpretadas por um elenco essencialmente masculino, com os papéis femininos cantados por castrati.

A partir de 1799, quando progressivamente as mulheres foram conquistando a cena lírica dos teatros públicos de Lisboa (ver capítulo III), não havia mais necessidade que os castrati interpretassem os papéis femininos. Através dos libretos como fonte de pesquisa, a partir de 1800, verificou-se que nas óperas encenadas o número de castrati em cena diminuiu, caindo para dois ou três no máximo. Verificou-se também que nos anos que se seguiram, algumas óperas já não mais escalavam os cantores castrados em seu elenco e lentamente os castrati foram se afastando da cena lírica. Do ano de 1807 em diante, não verificou-se mais nenhum nome de castrato registrado nos libretos.

Mas quais as características específicas das vozes desses castrati que possam contribuir para uma interpretação historicamente informada do respectivo repertório nos dias de hoje? Tem-se conhecimento de algumas gravações do último castrato Alessandro Moreschi (1858-1922), conhecido como "O Anjo de Roma" (Barbier, 1993, p. 198; Bergeron, 1996, p.174; Melicow, 1983, p.761; Cappelletto, 1995, p. XVII). Nesses registros¹⁹⁹, no qual pode-se encontrar exemplos online²⁰⁰, devem ser levados em consideração os limites técnicos de gravação da época, a idade avançada do cantor que por si só já debilita a voz e, em particular, a abundância do uso de portamento. O timbre é contudo muito marcante e revela-se mais interessante na região aguda.

Tem-se ainda a referência das vozes dos sopranistas da atualidade que tiveram uma disfunção hormonal ou uma doença na puberdade que impossibilitou a mudança de voz, como o caso do sopranista Javier Medina. O material vocal, a voz em si, acredita-se que seria igual aquela dos castrati, com a diferença que esses cantores não tiveram desde a infância o mesmo treinamento ou preparo técnico vocal à semelhança dos castrati.

¹⁹⁹ Disco: The last Castrato Alessandro Moreschi, complete Vatican recordings. Gravado entre os anos de 1902 e 1904. Pearl "Opal" 9823.

²⁰⁰ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=fnDJ_bzf-N4;
<http://www.youtube.com/watch?v=M07Qga3LbcM&feature=related>;
<http://www.youtube.com/watch?v=HbV6PGAWaIU&feature=related>

Portanto, não é possível comparar a voz de Moreschi ou dos sopranistas da atualidade às vozes dos castrati do passado, dado que podem ser consideradas vozes surpreendentes, mas não idênticas.

O primeiro passo na direção da compreensão das características desse tipo de voz que tanto fascinou as plateias dos séculos XVII e XVIII foi buscar entender como os castrati utilizavam e dominavam os registros vocais. Para tal, foram essenciais recorrer à pesquisa arquivística e lidar com as fontes primárias assim como a análise das partituras coevas.

Dois dos mais importantes tratados de canto dos séculos XVIII e XIX foram escritos por cantores castrados: *Opinione de'cantori antichi e moderni*, o sieno Osservazione sopra il canto figurato (1723) de Pier Francesco Tosi (1647-1732) e *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1840) escrito por Giambattista Mancini (1714-1800). O tratado de Tosi foi mais difundido e teve maior circulação graças às traduções integrais para o inglês (1742) e para o alemão (1757) (Pacheco, 2006, p.28).

Após a leitura atenta desses dois tratados, concluiu-se que a técnica vocal dos castrati tal como a dos restantes cantores, mesclava dois registros: a voz de peito e a voz de cabeça.²⁰¹ Tanto Tosi quanto Mancini sugeriram o uso da voz de cabeça para o aumento da extensão vocal do cantor, em direção à região mais aguda da voz. A passagem de um registro para o outro deveria ser uniforme, imperceptível para o ouvinte. Na leitura atenta das indicações de Tosi, observa-se que o autor afirmou que a voz natural de um castrato soprano terminava na região entre Dó4 ou Ré4. Essas seriam então as notas de passagem da voz de peito para a voz de cabeça (Tosi, 1743, cap. I, parágrafo 21). Pode-se então concluir que os castrati faziam a mudança em torno dessa nota, utilizando muito mais a voz de peito ou voz plena.

²⁰¹ Na voz de peito ocorre o abaixamento da laringe e as cordas vocais vibram lentamente ressoando na região torácica, no peito. Isso acontece quando se emite som grave. Na voz de cabeça, a laringe sobe, as pregas vocais se alongam e vibram ligeiramente produzindo um som agudo que ressoa no crânio. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/52743604/9/Passagens-e-registros-vocais> Acesso 14 mar. 2013.

O segundo passo para compreender o perfil da voz de um castrato, foi utilizado um método baseado em análise estatística desenvolvido pelo musicólogo brasileiro Alberto Pacheco designado Método de Análise Estatística da Voz (2009).

A metodologia consiste portanto em fazer uma contagem de todas as notas de uma determinada ária, grau por grau, tendo como unidade de tempo a colcheia. Depois esses os dados numéricos são transcritos para o programa Microsoft Office Excel que converte essas informações em um gráfico. Naturalmente, pelo fato desse método depender ainda de um processo manual de contagem e é passível de falhas humanas no ato da contagem, mas a margem de erro desmontrou ser bastante reduzida e não compromete o resultado final.

Atualmente a metodologia²⁰² é a única disponível no momento que permite delimitar a extensão, tessitura e o centro de voz de referência específico do cantor, a que Alberto Pacheco nomeou de “região ótima da voz”. Classificar uma determinada voz através de um método científico e não mais intuitivamente como vinha sendo feito, até então, pelos próprios cantores e musicólogos.

O fato dessa metodologia tomar como unidade de tempo a colcheia, segundo o criador do método “devesse medir a duração em segundos seria algo muito trabalhoso e impreciso, visto que o andamento de uma peça não é um valor fácil de determinar com precisão” (Pacheco, 2009, p. 74). Assim, para calcular quantas colcheias de uma determinada frequência (nota) foram usadas numa peça, Pacheco utilizou-se dos seguintes critérios que também serviram de base para essa segunda parte deste estudo:

- Em peças que apresentam seções com andamentos diferentes, tais seções foram analisadas separadamente (dois gráficos diferentes) pois, nesse caso, colcheias de trechos diferentes não se equivalem em duração. Seções com pequena dimensão foram descartadas por não serem estatisticamente representativas.
- Variações de andamentos como “acelerando” e “retardando” não foram consideradas, pois não podem ser facilmente quantificadas e variam segundo cada intérprete.

²⁰² Para maiores informações sobre a metodologia utilizada, ver Pacheco, 2009, pp. 73-78.

- Nas fermatas, a duração da nota escrita foi considerada com o dobro do seu valor.
- Recitativos, cadências, grupetos, apojaturas e figuras musicais, cujo valor das notas não é mesurado, foram desconsiderados.
- Nos trilos, atribui-se metade da duração para a nota escrita e a outra metade para a superior, em função do próprio caráter de execução rítmica desse ornamento.
- A colcheia de uma tercina corresponde a 0,67 do valor de uma colcheia normal.
- Notas em staccato valem metade da duração da figura escrita.
- Mesmo estando ciente da possibilidade do emprego de temperamento desigual, notas enarmônicas foram consideradas iguais (Ré# = Mib).

No contexto da aplicação metodológica a este objeto de estudo, foram selecionadas seis óperas: *Il Demofoonte* (1752), *L'Artaserse* (1754) e *Alessandro nell'Indie* (1755) do compositor David Perez e *L'Angelica* (1778), Everardo II, rei de Lituânia (1782) e *Adrasto re degli Argivi* (1784) de João de Souza Carvalho. Os critérios de seleção que determinaram esta opção, dentre tantos outros compositores, foi o fato de Perez e Carvalho terem sido compositores residentes na corte lisboeta e conhecido pessoalmente os cantores para quem compuseram. Também foi relevante, para determinar esta opção, a questão do primeiro compositor ter sido italiano e atuado na primeira metade do século XVIII e o segundo ter sido português e suas obras compostas na segunda metade do mesmo século.

Procurou-se assim analisar as árias do principal par romântico do enredo das seis óperas acima mencionadas: o primo uomo e a prima donna assegurados pela interpretação de castrati. Os libretos existentes das respectivas óperas possibilitaram identificar os nomes dos intérpretes. Essa metodologia revelou algumas diferenças entre as vozes dos castrati estudados. No quesito extensão, na maioria dos casos, os castrati apresentaram uma extensão bastante similar. Mas em relação às tessituras e aos picos da voz, existe um diferencial de voz para voz, e talvez esses dois últimos aspectos tenham sido determinantes para o compositor elaborar e caracterizar os personagens de uma determinada ópera.

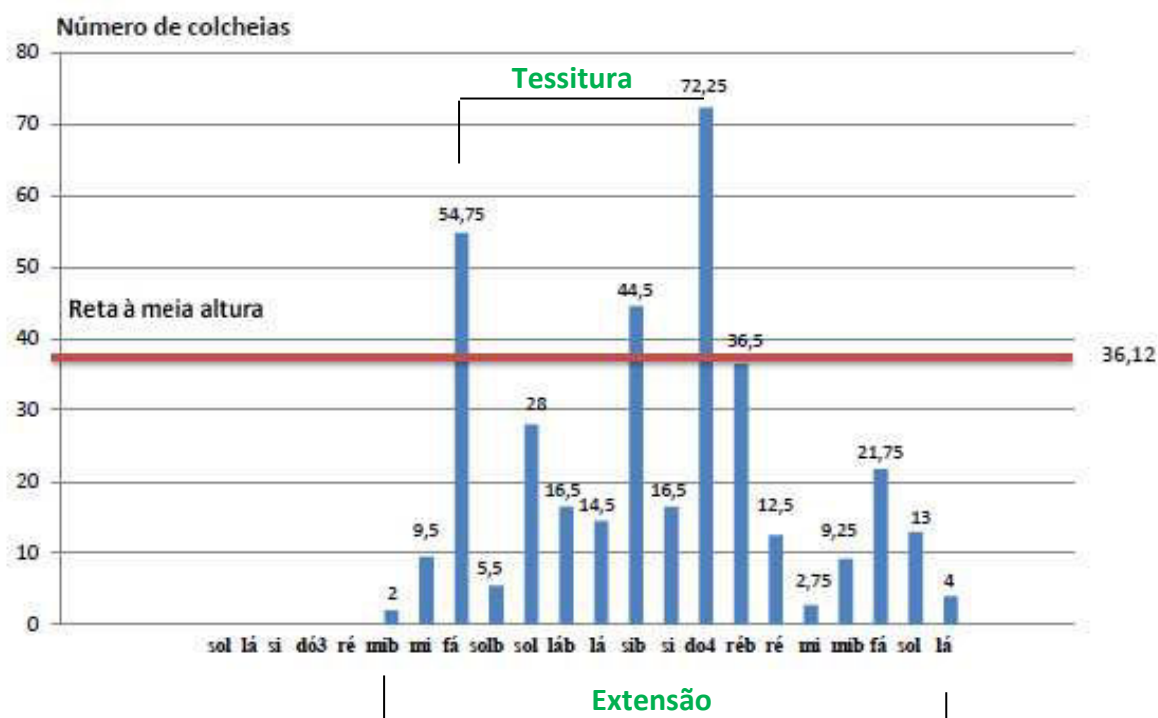
Para este estudo comparativo, buscou-se observar como as vozes dos pares românticos aparecem nos gráficos, como as semelhanças e diferenças entre as vozes dos castrati. Foram escolhidas para análise detalhadas as seguintes árias e duetos

Tabela 20: Seleção de árias e duetos para análise

Compositor	Ópera	Ária	Cantor (personagem)
David Perez (1711-1778)	Il Demofoonte, 1752 (P-Ln, C.I.C. 98)	“Sperai vicino il lido” (ato I, cena IV)	Giziello [Giovacchino Conti] (Timante)
David Perez (1711-1778)	Il Demofoonte, 1752 (P-Ln, C.I.C. 98)	“Misero pargoletto” (ato III, cena V)	Giziello [Giovacchino Conti] (Timante)
David Perez (1711-1778)	Il Demofoonte, 1752 (P-Ln, C.I.C. 98)	“In te spero” (ato II, cena II)	Domenico Luciani (Dircea)
David Perez (1711-1778)	Il Demofoonte, 1752 (P-Ln, C.I.C. 98)	“Si tutti i mali mie” (ato II, cena VI)	Domenico Luciani (Dircea)
David Perez (1711-1778)	Il Demofoonte, 1752 (P-Ln, C.I.C. 98)	“Padre perdona” (ato I, cena XII)	Domenico Luciani (Dircea)
David Perez (1711-1778)	<i>L’Artaserse</i> , 1754 (P-Ln, C.I.C. 97)	“Fra cento affani” (ato I, cena II)	Giziello [Giovacchino Conti] (Arbace)
David Perez (1711-1778)	<i>L’Artaserse</i> , 1754 (P-Ln, C.I.C. 97)	“Vo sol cando un mar crudele” (ato I, cena XII)	Giziello [Giovacchino Conti] (Arbace)
David Perez (1711-1778)	<i>L’Artaserse</i> , 1754 (P-Ln, C.I.C. 97)	Dueto “Tu vuoi ch’io viva” (ato III, cena VIII)	Giziello [Giovacchino Conti] (Arbace)
David Perez (1711-1778)	<i>L’Artaserse</i> , 1754 (P-Ln, C.I.C. 97)	“Dimmi che um empio sei” (ato I, cena XI)	Domenico Luciani (Mandane)
David Perez (1711-1778)	<i>L’Artaserse</i> , 1754 (P-Ln, C.I.C. 97)	“Se d’ un amor tirano” (ato II, cena VI)	Domenico Luciani (Mandane)
David Perez (1711-1778)	<i>L’Artaserse</i> , 1754 (P-Ln, C.I.C. 97)	Dueto “Tu vuoi ch’io viva” (ato III, cena VIII)	Domenico Luciani (Mandane)

Realizando uma demonstração prática da metodologia utilizada nas análises das árias cantadas pelos castrati, no gráfico abaixo é possível visualizar a voz de Giovacchino Conti [Giziello] na ária “Misero pargoletto” (ato III, cena V), da ópera Il Demofoonte, 1752, de David Perez.

Gráfico 1: Gráfico demonstrativo da voz de Giziello [Giovacchino Conti] na ópera *Il Demofoonte*, 1752, de David Perez



No gráfico desenvolvido conforme método de Alberto Pacheco, podemos verificar a extensão do cantor, que nessa ária vai especificamente de Mib3 a Lá4. É possível também avaliar quantas vezes uma determinada nota apareceu nessa ária. Por exemplo, tendo a colcheia como unidade de medida, a nota Mib3 se repetiu, em termos de duração de tempo, o equivalente a duas colcheias; o Mi, nove colcheias e meia (9,5). Com esse gráfico podemos também delimitar a tessitura dessa ária.

Neste contexto, a tessitura é definida como o intervalo de notas concentrado no meio do gráfico. Para atingir esse resultado, divide-se por dois, o maior valor de colcheias, nesse caso 72,25 cujo resultado é 36,125. Na reta numerada à esquerda, de dez em dez colcheias, foi traçada uma linha horizontal na altura de 36,125 que determina o intervalo, demonstrado neste caso entre Fá3 e Dó4 - da mais grave para a nota mais aguda, que por sua vez delimita a tessitura. Isso quer dizer que essa região teve o maior índice de colcheias, ou seja, foi a região da voz mais utilizada pelo compositor ao compor essa ária.

e, obviamente, pelo cantor. Sendo assim, a tonalidade escolhida pelo compositor está intimamente relacionada com a tessitura da voz do cantor para o qual ele estava compondo.

No caso do cantor Giziello, a análise estatística de sua voz demonstrou que, especificamente na ária analisada, a tessitura do castrato estava centrada entre Fá3 e Dó4. Provavelmente, a nota Dó4 seria a região mais plena da voz do cantor, motivo pelo qual pode-se justificar a opção do compositor David Perez pela tonalidade de Fá menor, afim de explorar a dominante da tonalidade, conjugando com as características vocais de Giziello. Essa afirmação encontra-se confirmada no gráfico, onde a maior incidência de colcheias utilizadas (72,25) está justamente na nota Dó.

No que diz respeito aos castrati italianos que atuaram em Lisboa, se suas vozes somente forem analisadas restringindo-se observando somente as respectivas linhas melódicas nas partituras (considerando somente a nota mais grave e a mais aguda), método que tem sido utilizado ainda hoje, leva a inferir esses cantores tinham praticamente a mesma extensão e que as vozes eram muito semelhantes. Mas utilizando-se da metodologia desenvolvida por Pacheco, os resultados revelam-se mais detalhados e objetivos.

Tabela 21: Resultado da análise estatística das árias cantadas por Giziello.²⁰³

Si	Dó3	Ré	Mi	Fá	Sol	Láb	Lá	Si	Dó4	Dó#	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó5	
					“Sperai vicino” (graf.5)													
					“Fra cento affani” (graf.7)													
					“ Misero pargoletto” (graf.6)													
					“Vo sol cando un mar” (graf. 8)													
					“Tu vuoi ch’io viva” (graf.12)													
					Região ótima da voz													
				Tessitura Fá3 – Mi4														
Extensão total nas árias analisadas Si3 – Dó5																		

²⁰³ Fusão e conclusão da análise dos gráficos das árias cantadas por Giziello [Giovacchino Conti] nas óperas *Il Demofonte* e *L’Artaserse* (ver gráficos completos no Apêndice II).

Tabela 22: Resultado da análise estatística das árias cantadas por Domenico Luciani.²⁰⁴

Ré	Mi	Fá	Sol	Láb	Lá	Si	Dó4	Dó#	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá
			“In te spero” (graf.2)										
			“Si tutti i mali miei”(graf.3)										
			“Padre perdona” (graf.4)										
			“Dimmi che um empio”(graf.9)										
			“Se d’ un amor tirano”(graf.10)										
			“Tu vuoi ch’io viva”(graf.11)										
			Região ótima da voz										
Tessitura Mi3 - RÉ4													
Extensão total nas árias analisadas RÉ3 – LÁ4													

As tabelas acima representam o resumo da análise gráfica das cinco árias selecionadas e interpretadas pelo primo uomo Giziello e seis árias cantadas pela prima donna Domenico Luciani cujos gráficos individuais estão apresentados no Apêndice II (ver gráficos de 2 a 12). Inicialmente, concentrou-se na questão da extensão dos dois castrati aqui analisados e concluiu-se que Giziello tinha uma voz com uma extensão grande, SI3 – DÓ5 (cor vinho no gráfico), se comparada à voz de Domenico Luciani que se mostrou bem mais reduzida, RÉ3 – LÁ4. Focando a análise em relação à tessitura, nesse caso específico de comparação entre as vozes de Luciani e Giziello, o gráfico demonstrou que as vozes eram semelhantes nesse quesito: Mi3-Ré4 para Luciani e Fá3-Mi4 para Giziello, sendo que a voz do Giziello tendia a ser ligeiramente mais aguda (cor cinza). A diferença está “na região ótima da voz”. Nas árias analisadas, verificou-se que a voz de Domenico Luciani, a prima donna até 1755, estava centrada na região de peito e que Giziello utilizaria mais a voz de cabeça. Observando e comparando as duas tabelas, verificou-se assim que a voz de Luciani era ligeiramente mais grave do que a de Giziello (a região amarela é menor e levemente voltada para a esquerda).

²⁰⁴ Fusão e conclusão da análise dos gráficos das árias cantadas por Domenico Luciani nas óperas *Il Demofoonte* e *L’Artaserse* (ver gráficos completos no Apêndice II).

O fato dos compositores geralmente escreverem obras vocais em função de cantor especial, particularmente nos séculos XVIII e XIX, determinou de certa forma que o repertório de cada época fosse escrito esperando um tipo específico de timbre vocal, especialmente considerado as passagens de registro, dificuldades e qualidades particulares de cada cantor (Vogelaar, 1998, p.147).

Observando atentamente a escrita dos compositores selecionados (David Perez e João de Souza Carvalho) notou-se a presença de longas frases musicais, com muitos ornamentos e grandes cadencias com uma só respiração. Muitos compositores usavam mão desse recurso respiratório dos castrati e compunham longas melodias ornamentadas, como por exemplo, David Prez que na ária “Sperai vicino il lido” da ópera *Il Demofoonte*, compôs para Giziello [Giovacchino Conti] uma longa passagem repleta de ornamentos, cerca de 19 compassos, na sílaba “tar” da palavra transportar. Em *L’Artaserse*, o mesmo compositor também escreveu passagens ornamentadas para o castrato Domenico Luciani principalmente na ária “Se d’un amor tirano” onde verificou-se dez compassos ornamentados sobre a palavra “lusingar”.

No século XVIII, os castrati eram capazes de realizar significativas proezas vocais devido à grande caixa torácica que se desenvolvia muito ao contrário da laringe que permanecia pequena. Em outras palavras, eles tinham uma capacidade maior de armazenamento de ar que contrastava com a pequena saída de ar para expirar. Unindo esses aspectos fisiológicos com a intensa formação técnica realizada durante vários de preparação para uma vida profissional, esses cantores conquistaram uma capacidade respiratória muito grande e que hoje seria muito difícil encontrar correlação com um cantor que possua essa mesma habilidade respiratória, para efeitos de uma comparação efetiva.

Na estética da ópera romântica, e o mais habitual para o público do século XXI, é que haja uma diferenciação entre a voz da jovem e seu amante. Hoje, essa diferença é de uma oitava no mínimo, soprano-tenor. Em um dueto, especificamente o esperado pelo ouvinte é que a voz feminina esteja na região mais aguda e a voz masculina na região mais grave. Contudo, no caso específico dos duetos analisados, a voz de Domenico Luciani, como *prima donna*, foi composta numa região mais grave em relação à do castrato que interpretava o personagem masculino.

É provável que essa escolha estética da época, e logicamente a do compositor, se deveu ao fato dos personagens criados para as óperas barrocas geralmente representarem reis, guerreiros, deuses e semideuses, que deveriam demonstrar força e poder. Portanto, existia uma tendência de se optar por castrati que tivessem a voz mais ampla, brilhante e aguda, para transmitir no palco as virtudes, a masculinidade e virilidade do personagem. Já aqueles castrati, que interpretavam mulheres, tendiam a ter a voz um pouco mais centrada na região grave, utilizando mais a voz de peito.

A instrumentação utilizada para acompanhar as vozes também mereceu atenção. No estudo das partituras manuscritas, notou-se, de uma forma geral, que cada ária cantada por um personagem feminino tendia (não era uma regra) a que o cantor fosse acompanhado somente por cordas, às vezes somam-se às cordas, flautas transversais barrocas ou oboés. Já os personagens masculinos, quase sempre, eram acompanhados por cordas, trompas (I e II) e oboés (I e II) ou cordas e trompetes (I e II), reforçando o ideal da presença máscula surgir sempre mais forte e impactante, com o auxílio do acompanhamento dos instrumentos sonoramente com maior volume, como os metais e palhetas.

Na serenata *L'Angelica* de João de Souza Carvalho (1778) verificou-se a utilização de uma instrumentação leve, cordas, em quase todas as árias em que a personagem Angelica surgiu em cena. O castrato que interpretou esse papel foi Giovanni Ripa que, tinha uma voz extensa e tessitura aguda. Portanto, a escolha dessa instrumentação não foi baseada numa limitação do cantor e sim em outros fundamentos estéticos: provavelmente o próprio enredo do libreto.

No exemplo a seguir, a página inicial da ária “Mentre vendo a te” (Ato I, p.26) da ópera *L'Angelica* (1778) de João de Souza Carvalho onde a voz da personagem Angelica está acompanhada apenas pelas cordas.



Figura 18: Página inicial da ária “Mentre vendo a te”.

A história conta como Angelica jurou o seu amor ao poderoso Orlando para acalmar os seus ciúmes e assim poder fugir com o seu amado Medoro. Uma hipótese é que com uma instrumentação menor, só cordas, o compositor criou uma atmosfera mais intimista e envolvente para que a personagem Angelica pudesse acalmar e convencer Orlando. Quando Angelica estava sozinha com Medoro, João de Souza Carvalho optou por um dueto com acompanhamento de cordas e ainda registrou na partitura, na parte dos dois violinos, a indicação de *mezza voce*.

Analisando as óperas compostas por David Perez no período entre 1752 e 1755 e comparando-as com aquelas compostas por João de Souza Carvalho, num período posterior, como os anos de 1778, 1782 e 1784, observou-se uma alteração na estrutura da composição das óperas em si. As três óperas estudadas de David Perez apresentavam sempre um breve recitativo secco seguido por uma ária, geralmente na forma *Da capo*. Em torno de 1782-84, o recitativo seco, de um modo geral, vinha seguido por um recitativo *accompagnato* (recitativo acompanhado) pela orquestra e, depois, pela ária, que aumentou consideravelmente em tamanho.

A ampliação da obra como um todo e do tamanho de cada ária em si, demonstra que a escola do bel canto, na época, também se desenvolveu e se aprimorou tecnicamente, dotando os cantores com maior extensão vocal, maior preparo físico e resistência vocal para atuar em óperas com maior duração. As árias e duetos escolhidos para a verificação das particularidades da voz de cada castrato foram:

Tabela 23: Seleção de árias e duetos para análise

Compositor	Ópera	Ária	Cantor (personagem)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	“Mentre vendo a te la vita” (Ato I, p.26)	Giovanni Ripa (Angelica)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	Dueto 3/8: “Ah non dirmi” (Ato I p.108)	Giovanni Ripa (Angelica)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	Dueto 4/4: “Se inspiraste amici” (Ato I, p.120)	Giovanni Ripa (Angelica)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	“In quel labbro” (Ato I, p.29)	Giovanni Ripa (Angelica)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	“I suoi dardi” (Ato I, p. 29v)	Giovanni Ripa (Angelica)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	“Mentre vendo a te la vita” (Ato I, p. 31v)	Giovanni Ripa (Angelica)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	Dueto 3/8: “Ah non dirmi” (Ato I, p.108)	Carlo Reyna (Medoro)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	<i>L'Angelica</i> , 1778 (P-La MM 48-I-34)	Dueto 4/4: “Se inspiraste amici” (Ato I, p.120)	Carlo Reyna (Medoro)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	Adrasto ré degli Argivi, 1784 (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)	“Oppressa dal duolo” (cena XI)	Giovanni Ripa (Argia)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	Adrasto ré degli Argivi, 1784 (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)	“Avarcar l’onda” (cena VI)	Giovanni Ripa (Argia)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	Adrasto ré degli Argivi, 1784 (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)	“Ah che vita” (cont. de “Avarcar l’onda”)	Giovanni Ripa (Argia)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	Adrasto ré degli Argivi, 1784 (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)	“Da quel labbro” (cena IV)	Carlo Reyna (Polinice)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	Adrasto ré degli Argivi, 1784 (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)	“Deh raffrena il tuo rigore” (cont. de Da quel labbro)	Carlo Reyna (Polinice)
João de Sousa Carvalho (1745 - c.1798)	Adrasto ré degli Argivi, 1784 (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)	“Da quel labbro” Primo tempo (compasso 3/4, uma quarta abaixo)	Carlo Reyna (Polinice)

Os pares românticos das duas óperas selecionadas, *Angelica* e *Medoro* (*L'Angelica*, 1778) e *Argia* e *Polinice* (*Adrasto*, 1784), foram ambas interpretados por Carlo Reyna, que especializou-se em personagens masculinos, e Giovanni Ripa, que era um cantor polivalente e interpretava personagens dos dois sexos. Nessas duas óperas, Ripa atuou cantando papéis femininos (ver tabela 17). De acordo com as árias estudadas, os dois castrati possuíam uma grande extensão vocal, mas a voz de Ripa é mais aguda e a região “ótima da voz” está mais centrada na região da voz de cabeça (cor amarela na tabela). Já

Reyna, sua região “ótima da voz” está centrada numa região mais grave. Nas quatro árias analisadas, verificou-se que ele utilizou mais intensamente o registro da voz de peito.

Tabela 24: Análise dos gráficos das árias cantadas por Carlo Reyna.²⁰⁵

si2	dó3	ré	mi	fá	fá#	sol	lab	lá	sib	dó4	dó#	ré	mib	mi	fá	fá#	sol
						“Dueto Ah non dirmi” (graf.15)											
						“Se inspiraste amici” (graf.17)											
						“Da quel labbro” (graf.23)											
						“Deh raffrena il tuo rigore”(graf.24)											
						“Da quel labbro” continuação (graf. 25)											
						Região ótima da voz											
					Tessitura Fá3 – Ré4												
Extensão total nas árias analisadas Sib2 – Sol4																	

Tabela 25: Análise dos gráficos das árias cantadas por Giovanni Ripa.²⁰⁶

dó3	ré	mi	fá	fá#	sol	lab	lá	sib	dó4	dó#	ré	mib	mi	fá	fá#	sol	lá
									“Mentre vendo a te la vita”(graf.20)								
									Dueto 3/8: “Ah non dirmi” (graf.14)								
									Dueto “Se inspiraste amici” (graf.16)								
									“In quel labbro” ” (graf.18)								
									“I suoi dardi” (graf.19)								
									“Mentre vendo a te la vita” (graf. 20)								
									“Oppressa dal duolo”(graf.21)								
									“Avarcar l’onda”(graf.)								
									“Ah che vita” (graf.23)								
									Região ótima da voz								
				Tessitura Fá# 3 – Fá#4													
Extensão total nas árias analisadas Dó3 – Lá4																	

²⁰⁵ Fusão e conclusão da análise dos gráficos das árias cantadas por Carlo Reyna nas óperas *L’Angelica e Adrasto* ré degli Argivi (ver os gráficos completos no Apêndice II).

²⁰⁶ Fusão e conclusão da análise dos gráficos das árias cantadas por Giovanni Ripa nas óperas *L’Angelica e Adrasto* ré degli Argivi (ver os gráficos completos no Apêndice II).

No período em que essas obras foram compostas as óperas de João de Souza Carvalho (1778-1784), a relação hierárquica entre os personagens masculinos e femininos já havia se estabelecido, quando comparado a fase anterior representado nesse estudo de caso pelas óperas selecionadas de David Perez entre 1752 e 1755. Em todos os duetos analisados, quem interpreta a voz a primeira voz do dueto é o cantor que tem a voz mais aguda cantando o personagem feminino. Por sua vez, o cantor com a voz mais grave cantou o personagem masculino.

O dueto da ópera *L'Angelica* (1778), diferentemente dos duetos que os cantores cantam juntos e em terças, foi composto em forma de diálogo, no modelo de alternância das vozes e personagens: Angelica e Poro. Mas há breves momentos em que as duas vozes se juntam, frequentemente cerca de quatro compassos em terças e, nesse momento, é que se estabelecia de forma clara a questão da hierarquia vocal: o personagem feminino, com voz mais aguda cantava a primeira voz e o personagem masculino, com a voz mais grave, cantava a segunda voz.

Em torno de 1780, observou-se também que a extensão geral dos castrati parece ter aumentado, como se verifica no resultado da análise das melodias que foram escritas para os castrati Reyna e Ripa. O compositor João de Souza Carvalho utilizou praticamente a extensão vocal de duas oitavas dos referidos cantores nas melodias compostas para eles.

O castrato Giovanni Ripa desperta muita curiosidade pelo fato dele ter interpretado tanto papéis femininos como masculinos. Na tabela 17, apresentada no início deste capítulo, observou-se que no período entre 1770 e 1790, segundo os libretos verificados, o cantor interpretou 37 personagens masculinos e 26 femininos. Parecia ser um cantor bastante versátil, talvez com um bom jogo cênico, mas em relação a essa questão não foi encontrada nenhuma outra informação relevante.

Quanto ao seu desempenho vocal, a grande questão é se o cantor alternava o registro vocal ao interpretar homens e mulheres em cena. Na busca desta resposta escolhemos as seguintes árias para análise:

Tabela 26: Seleção de árias e duetos para análise

Compositor	Ópera	Ária	Cantor (personagem)
João de Sousa Carvalho (1745- c.1798)	Everardo II, ré de Lituânia, 1782 (EMp,RB/Mus/Mss166)	“Ombra del caro sposo” (cena X)	Fedele Venturi (Erenice)
João de Sousa Carvalho (1745- c.1798)	Everardo II, ré de Lituânia, 1782 (EMp,RB/Mus/Mss166)	“Di smania nel seno” (cena VII)	Fedele Venturi (Erenice)
João de Sousa Carvalho (1745- c.1798)	Everardo II, ré de Lituânia, 1782 (EMp,RB/Mus/Mss166)	“Non ni trovo ò mio sostegno” (cena III)	Giovanni Ripa (Everardo)
João de Sousa Carvalho (1745- c.1798)	Everardo II, ré de Lituânia, 1782 (EMp,RB/Mus/Mss166)	“Ah come potessi il core” cont. da ária “ <i>Non ni trovo</i> ”	Giovanni Ripa (Everardo)
João de Sousa Carvalho (1745- c.1798)	Everardo II, ré de Lituânia, 1782 (EMp,RB/Mus/Mss166)	“Ramenta in questi instante” (cena III)	Giovanni Ripa (Everardo)

Nas óperas de João de Souza Carvalho, Ripa interpretou os papéis femininos como Angelica (*L'Angelica*) e Argia (*Adastro re degli Argivi*), e na ópera Everardo II, encarnou o papel de Everardo contracenando com Erenice, interpretado por Fedele Venturi. Mais uma vez, através da aplicação da metodologia desenvolvida por Alberto Pacheco e analisando as árias selecionadas concluiu-se que nessa ópera em específico, Ripa não alterou seu registro vocal. Curiosamente, tanto Ripa como o castrato Fedele Venturi, tinham a tessitura e a “região ótima da voz” muito semelhante. Na prática, parece que nessa ópera, as duas vozes dos cantores que interpretavam homem e mulher teriam soado muito parecidas, ambas no registro agudo, fazendo uso da voz de cabeça.

Tabela 27: Análise dos gráficos das árias cantadas por Giovanni Ripa²⁰⁷

Giovanni Ripa (primo uomo)																
dó3	ré	mi	fá	fá#	sol	lá	sib	si	dó4	ré	mib	mi	fá	fá#	sol	lá
								Non ni trovo ò mio sostegno								
								Ah conte potessi il core								
								Ramenta in quest'i instante								
								Região ótima da voz								
				Tessitura Fá# 3 –Fá#												
Extensão total nas árias analisadas Dó3 – Lá4																

Tabela 28: Análise dos gráficos das árias cantadas por Fedele Venturi²⁰⁸

Fedele Venturi (<i>prima donna</i>)													
mib	fá	Fá#	sol	lá	sib	si	dó4	ré	mib	mi	fá	Fá#	sol
					Ombra del caro Sposo								
					Di Smania nel seno								
					Região ótima da voz								
		Tessitura Sol3 – Mib4											
Extensão total nas árias analisadas Mib3 – Sol4													

Na busca por uma maior compreensão e ampliação do entendimento sobre os castrati no âmbito desse trabalho, concluiu-se que era habitual o jovem cantor iniciar a sua carreira em papéis femininos. Aqueles que tinham uma forte inclinação para os personagens de princesa, rainha, filha, irmã, confidente, amante, camareira ou ninfa se especializavam e permaneciam durante muitos anos cantando como *prima donna* ou *seconda donna*. O tipo físico também era levado em consideração, o cantor deveria possuir um biotipo elegante, não muito obeso que pudesse representar uma mulher no palco. Na corte de Lisboa, os cantores Domenico Luciani, Giuseppe Gallieni, Giovanni Batista Vasquez, Giuseppe Orti e Giuseppe Romanini foram aqueles que se especializavam nos personagens femininos e interpretaram mulheres durante anos.

²⁰⁷ Fusão e conclusão da análise dos gráficos das árias cantadas por Giovanni Ripa na ópera Everardo II, ré de Lituania (vide gráficos completos no Apêndice II).

²⁰⁸ Fusão e conclusão da análise dos gráficos das árias cantadas por Fedele Venturi na ópera *Everardo II*, ré de Lituania (vide os gráficos completos no Apêndice II).

Era também possível um castrato ter um especial talento para interpretar personagens masculinos variando entre rei, príncipe, capitão, amante, marquês, conde, tio, pastor, velho, sacerdote, filósofo ou uma figura da mitologia grega. Depois que o castrato cantava alguns anos como mulher e conquistava experiência, muitos se dedicavam aos personagens masculinos e especializavam-se neles, como ocorreu com Giziello, Carlo Reyna, Giovani Simone Ciucci e Ansano Ferracuti. Quando acontecia de um desses cantores interpretar um personagem feminino, este era normalmente uma divindade como Venus, Minerva ou Calipso, entre outras. Contudo, verifica-se que havia cantores ainda mais versáteis como eram os casos dos castrati Giovanni Ripa, Giovanni Gelati, Lorenzo Maruzzi, Vincenzo Marini, Pietro Bonini e Domenico Neri, que cantaram um grande número de papéis femininos assim como masculinos.

Durante cerca de 103 anos²⁰⁹, a corte lisboeta contratou e desfrutou da musicalidade e da voz ímpar dos castrati italianos. Pelo fato das montagens das óperas em Portugal contarem somente com intérpretes masculinos, várias vozes de castrati, quatro a cinco vozes, acompanhadas por um tenor e eventualmente barítono/ baixo, essa opção estética vocal, proporcionava um resultado sonoro do conjunto todo centrado na região mais aguda da voz humana.

Graças à metodologia desenvolvida por Alberto Pacheco que nos proporcionou uma ferramenta para analisar o desempenho vocal de um determinado cantor, que foi-nos possível chegar às conclusões apresentadas neste capítulo, um trabalho inédito, fundamentado por ferramentas de análise estatística, com resultados numéricos objetivos.

Neste contexto, considera-se este trabalho determinante para os cantores da atualidade, dado que o repertório de cada época foi escrito esperando um tipo específico de registo, levando-se em conta, então, passagens de registo, dificuldades e qualidades específicas de um determinado castrato. A maioria dos cantores da atualidade, por falta de informações, adotam uma técnica e registo vocal nascida no século XIX para interpretar todo o repertório vocal existente, independentemente do período histórico das

²⁰⁹ Considerando o espaço de tempo entre o ano de 1719 quando tem-se o registo da chegada dos primeiros castrati na corte e o ano de 1822 regresso da corte a Lisboa. Pós essa data não encontrou-se mais registo de contratação de novos castrati.

obras escolhidas. Se o cantor não possuir o conhecimento necessário, dependendo do tipo de gravação que ele escolher, pode tornar o seu desempenho e, por consequência, a execução da peça muito sofrível, devido ao fato de que algumas regiões da voz tornarem-se mais difíceis de serem emitidas. Não basta conhecer somente a extensão da voz, ser soprano, mezzo ou contralto, o mais importante é que o cantor tenha consciência se ele possui a técnica, a tessitura, o centro de voz ideal para cantar um determinado repertório dos séculos passados.

Conclusão

A prática da castração esteve muito presente na história social do homem. Foi utilizada por diferentes culturas da antiguidade e não causou estranhamento para a sociedade europeia no século XVI, quando foi introduzida com finalidade exclusivamente musical principalmente na região do Mediterrâneo. Nos últimos quinze anos, os resultados das pesquisas desenvolvidas por musicólogos, demonstraram que foi principalmente na região que hoje conhecemos como Espanha que esses cantores se impuseram como profissionais nas igrejas e nos palácios, na virada do século XV para o XVI.

Gradativamente, os castrati foram consolidando o seu potencial vocal e conquistando postos nas igrejas. Quando Inocêncio XI (papa entre 1676-1689) promulgou a proibição da atuação das mulheres nos teatros dos Estados Pontificais, indiretamente incentivou a utilização dos castrati nas partes referentes às vozes agudas como as de soprano e contralto nas óperas. No século XVII tanto a ópera italiana como as vozes agudas dos cantores castrados conquistaram e influenciaram direta ou indiretamente praticamente quase todas as cortes da Europa.

No caso específico da corte portuguesa, foram encontradas algumas referências no âmbito da literatura sobre a existência de castrati espanhóis e portugueses durante o século XVI e XVII, mas a documentação encontrada foi ínfima para fundamentar uma teoria de atuação de cantores castrados, nos coros das catedrais portuguesas, durante esses dois séculos.

No século XVIII, constatou-se que a coroa portuguesa e, principalmente os monarcas, não ficaram imunes à influência do canto e do repertório dos quais os castrati foram os maiores difusores. Mesmo que tardiamente, se comparamos com as outras cortes europeias, a importação sistemática dos castrati italianos iniciou-se no reinado de D. João

V, quando a nação portuguesa vivenciava o início do equilíbrio econômico com a descoberta do ouro na colônia brasileira proporcionando estabilidade política e financeira.

Ao longo do reinado de D. João V, os cantores castrados foram sendo contratados para atuarem principalmente na Patriarcal, no cerimonial religioso, sendo que principalmente no período do Carnaval, quando a saúde do rei permitia, eles trocavam os hábitos religiosos por figurinos teatrais para encarnarem nas óperas deuses, reis e rainhas e personagens mitológicos. O primeiro registro encontrado da chegada desses cantores na cidade de Lisboa data de 1719.

Quando o trono de Portugal passou para D. José I, grande amante da ópera italiana, esse gênero musical ganhou um grande impulso. Foram contratados os melhores artistas que estavam disponíveis na época com intuito de dotar a corte lisboeta de um aparato capaz de encenar grandes óperas. Esse projeto culminou com a construção da Ópera do Tejo e com a contratação de vários castrati que formou um grupo estável para a execução do repertório operístico.

A partir do reinado de D. José I consolidou-se o gosto por essas vozes ímpares, pelo bel canto e pelo estilo italiano. Diferentemente das outras cortes europeias, em Lisboa os castrati eram funcionários da coroa, contratados principalmente para cantarem na Capela Real ou Patriarcal. Eram obrigados a cumprir todo o calendário religioso, assim como cantar nas produções operísticas e nos concertos privados. Nesse caso eles ganhavam uma gratificação por essas atividades extras, que não eram poucas. Essas condições de trabalho e a localização geográfica de Lisboa, considerada na época uma cidade muito distante do centro europeu, assustava esses cantores e dificultava a contratação dos castrati renomados na época. Os contratos eram muito longos, 24 anos de trabalho. Nos reinados posteriores, alguns cantores conseguiram negociar para uma redução para 16 ou 12 anos.

No reinado de D. Maria I, mesmo enfrentando um revês financeiro e político, dificuldades na busca e contratação de novos castrati, as atividades musicais relacionadas à ópera e serenatas não foram muito afetadas, e esses cantores foram cada vez mais se impondo, solicitando valores mais altos, luxos e mordomias, como afirmação do seu status quo na corte lisboeta.

Em 1792, com agravamento do estado de saúde mental da rainha D. Maria I, foi posto fim às atividades operísticas na corte, culminando com o fechamento dos teatros da corte. Um ano depois, o Real Theatro de São Carlos foi inaugurado e consequentemente motivou o deslocamento do polo operístico da corte para o teatro público, encerrando definitivamente o período dos teatros régios.

Desta data em diante, o Theatro de São Carlos tornou-se o principal palco onde foram encenadas as óperas italianas. Na companhia lírica do teatro era negado o acesso às mulheres como cantoras em espaço público, logo, os papéis femininos foram desempenhados única e exclusivamente pelos castrati que, uma vez contratados, tornavam-se membros integrantes da companhia, pagos pela própria renda da bilheteria. Desde a inauguração do teatro até o ano de 1799, os castrati foram os cantores de grande destaque perante o público, nesse momento uma plateia mista formada por nobres e burgueses.

Quando D. João VI foi oficialmente proclamado regente de Portugal (1799) uma das primeiras resoluções que o príncipe tomou, foi remover a proibição feita às mulheres de representarem nos teatros de Lisboa. Com as mulheres em cena, os castrati viram-se obrigados a não mais interpretar os papéis femininos, passando somente a cantar os personagens masculinos até que fossem saindo do cenário operístico e, na temporada de 1807 em diante, já não havia mais a presença de castrati na cena lírica de Lisboa.

A partir da inauguração do Theatro de São Carlos e com o término das produções operísticas nos teatros da corte, os castrati contratados pela coroa portuguesa, limitaram-se ao cerimonial religioso. Eventualmente, no período da Quaresma, alguns poucos castrati da Capela Real se apresentavam nos oratórios, realizados no Salão Nobre do teatro.

Em 1810, estando o príncipe regente D. João VI e sua corte devidamente instalada no Rio de Janeiro, o monarca ordenou que alguns dos castrati que cantavam na Patriarcal em Lisboa, fossem transferidos para Capela Real no Rio de Janeiro com intuito de suprir os naipes de soprano e contralto que eram cantados por meninos. No Rio de Janeiro a coroa portuguesa transplantou a mesma prática e ideais estéticos musicais vigentes em Portugal. Enquanto D. João VI esteve sediado na cidade carioca, os castrati

não se apresentavam nos teatros públicos, cantavam somente no cerimonial religioso e concertos privados para a nobreza, no Palácio da Quinta da Boa Vista ou na Fazenda Santa Cruz.

Em 26 de abril de 1821, D. João VI embarcou rumo a Lisboa, após uma permanência de treze anos no Brasil, deixando no Brasil a maioria dos castrati que estavam trabalhando na Capela Real no Rio de Janeiro. Esses cantores como Giovanni Francesco Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, continuaram cumprindo com suas obrigações musicais na igreja, mas assumiram a cena lírica carioca onde se tornaram as estrelas do bel canto, principalmente Fasciotti.

A maioria dos castrati italianos que partiu de Lisboa faleceu em terras brasileiras e foi sepultada no Rio de Janeiro. Uma das últimas referências que dispomos oficialmente é a data de 1841 quando os irmãos Marcello e Pasquale Tani, na época já aposentados, foram convidados para cantar na missa de Sagração e Coroação de Imperador Pedro II. Desta forma, encerrou-se no Rio de Janeiro o período do bel canto nas vozes agudas dos castrati.

Em Portugal Domingos Luiz Lauretti foi um dos últimos castrati atuante. Lauretti, que esteve no Brasil e foi o único que retornou com a corte de D. João VI para Lisboa em 1821, foi um músico de presença marcante no cenário musical lisboeta publicando inclusive textos didáticos, cartilhas, métodos, além de algumas composições. Foi nomeado professor de canto do Conservatório de Lisboa em 1844 e, em fevereiro de 1857, calou-se o último castrato italiano de que temos notícias.

Durante cerca de 138²¹⁰ anos a corte Lisboeta contratou e desfrutou da musicalidade da voz ímpar dos castrati italianos. Durante os anos de 1752 e 1799, todas as óperas e serenatas encenadas nos teatros e salões da corte foram interpretadas por um elenco essencialmente masculino, com os papéis femininos cantados por castrati. Os cantores que possuíam a tessitura mais aguda, eram os mais indicados para interpretarem os personagens masculinos. As montagens possuíam cerca de quatro a cinco vozes com

²¹⁰ Foi considerado o ano da contratação do primeiro castrato que temos notícias, 1719, e o ano que o Lauretti morreu 1857.

castrati, acompanhado por um tenor e eventualmente barítono/baixo. Essa opção estética vocal proporcionou um resultado sonoro do conjunto todo centrado na região mais aguda da voz humana.

Através da análise estatística de várias árias, pode-se então concluir que, de um modo geral, os castrati residentes em Portugal tinham uma extensão vocal ampla, adquirida pela intensa formação musical. O fator de variação de uma voz para a outra estava centrada na tessitura e na região ótima da voz. Os sopranos, faziam a mudança da voz de peito para a voz de cabeça entre o Dó⁴ ou Ré⁴, explorando mais intensamente a voz de peito. A análise estatística da voz dos castrati ainda é um trabalho pioneiro que necessita de mais estudos comparativos para que novos resultados e conclusões sejam alcançados.

A coroa portuguesa foi uma das últimas a introduzir a ópera italiana em seus teatros e consequentemente acolher os castrati. Estes por sua vez, vislumbraram uma possibilidade de estabilidade financeira e se estabeleceram em Lisboa. Conquistaram bons salários, luxos e uma vida estável sem a obrigação de viagens contínuas em busca de papéis de destaque nas várias companhias dos teatros europeus. Quando a coroa portuguesa transferiu-se para o Brasil, alguns castrati se dispuseram a migrar para o Rio de Janeiro. Para esses cantores, o Brasil foi o último reduto de acolhimento de uma arte vocal já em franca decadência na Europa.

A circulação dos músicos estrangeiros e principalmente dos castrati no Rio de Janeiro no início do século XIX, foi importante para a construção de um novo padrão estético musical baseado em práticas da corte portuguesa. Esses artistas influenciaram a escrita musical, a composição, assim como o gosto e formação de um público consumidor. A música vocal se afirmou no virtuosismo vocal italiano.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES PRIMÁRIAS

1.1- Fontes Manuscritas

1.1.1 - Arquivo Nacional (BR-Ran)

Casa Real e Imperial (Mordomia Mor): Caixas 1, 2, 2A , 3, 12, 12A

1.1.2 - Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (E-BUa)

Libro de Profesiones desde el Año 1490 hasta 1514, Registro 26

De Autos Capitulares de Diego d' Vilbao desde 1506 hasta 1510, Registro 35

1.1.3 - Real Biblioteca do Palácio Real de Madrid (E-Mp)

Everardo II, ré de Lituânia – João de Souza Carvalho 1782, partitura (E-Mp, RB/Mus/Mss166)

Adrasto ré degli Argivi – João de Souza Carvalho 1784, partitura (E-Mp, RB/Mus/Mss 74)

1.1.4 - Arquivo Nacional da Torre do Tombo (P-Lant)

Arquivo da Casa Real - caixas

2995, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3100, 3101, 3007, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3148, 3149, 3150, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3503, 3504, 3505, 3506, 3508, 3509, 3761, 3762, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 7092.

Livros manuscritos:

Livro Quinto em Rezumo da Receita e Despeza do Particular 1796. P-Lant, Casa Real, livro 457 (cota antiga XX/G/33).

Livro Particular de Sua Alteza Real 1812 e 1815. P-Lant, Casa Real, livro 458 (cota antiga XX/G/44).

Particular 1816-1819, [Despesas do]. P-Lant, Casa Real, livro 464 (cota antiga XX/G/60).

Livro 935. P-Lant, Casa Real, (cota antiga XX/Z-1/30).

Bolcinho Rio de Janeiro 1808-1819. P-Lant,Casa Real, livro 936 (cota antiga XX/Z-1/31).

Registo do Expediente de Particular 1808-1818. P-Lant,Casa Real, livro 2979 (cota antiga APZ-1808-1818 e XX-Z-51)

Livro que serve de Registro de Cartas pertencentes a Thesouraria do Particular e teve principio em 27 de agosto de 1799. P-Lant, Casa Real, 2992 (cota antiga XX/Z/50).

Registo De "Spartitos" Que Se Fizeram no Tempo do Rei D. José, de Música de Igreja e Música que se Livrou do Incêndio do Paço da Ajuda e foi para Casa do Director dos Teatros Reais, em 1803. P-Lant,Casa Real, livro 2995.

Ópera - Vários Artistas Contratados 1764 -1779. P-Lant,Casa Real, caixa 3003 (cota antiga XX-Z-38).

Receita e despesa geral das óperas e mais particulares, de que é encarregado João António Pinto da Silva, guarda-roupa do rei e director dos teatros reais. P-Lant,Casa Real, caixa 3004 (cota antiga XX-Z-39).

Teatro de Queluz - receita e despesa 1773. P-Lant,Casa Real, caixa 3005 (cota antiga XX-Z-40).

Ópera de Salvaterra 1774-75. P-Lant,Casa Real, caixa 3006 (cota antiga XX-Z-41).

1.1.5 - Biblioteca da Ajuda (P-La)

Carta de Sebastião José de Carvalho e Melo para Antonio Freire de Andrade Encerrabodes, embaixador em Roma, sobre contratação de músicos, P-La, 51-XIII-24, Docs 65,66,67,69,70,71,72,73,74 e,75.

Este trabalho consta de um levantamento dos documentos manuscritos que de alguma forma abordam questões ligadas a música. É uma brochura que está disponível somente na sala de leitura.

Osservazione Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella de Lisbona fatti da D. Gasparo Mariani Bolognese per único suo profitto, e comodo. Capitulo Terzo,1788 (p. 27-29). P-La, 54-XI-37 (nº 192).

Despezas particulares da corte de Lisboa. P-La,51-X-32 (tomo II, folio 121v e 122).

Carta de João Baptista Carbone para Manuel Pereira de Sampaio (Lisboa 8 de julho de 1743). P-La, 51-X-32, folio 117-119.

Carta de Manuel Pereira de Sampaio para D. Francesco Feliziani (Roma 3 de janeiro de 1747). P-La, 54-IX-9, nº 72.

Carta de D. Francesco Feliziani para Manuel Pereira de Sampaio (Lisboa 1 de dezembro de 1747). P-La, 54-IX-9, nº 71.

L'Angelica - João de Souza Carvalho 1778, partitura. P-La MM 48-I-34

1.1.6 - Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln)

O Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Siminarianos deste Real Seminário na forma dos seus Estatutos (Capítulo 1º, nº 5, p.3), Código 1515.

Estatutos do Real Seminario da Patriarcal, 1764, Código 3693.

O Livro das noticias das Operas e mais divertimentos que se representarão no Real Theatro de São Carlos desde o dia 5 de Março de 1797 até o dia 20 de fevereiro de 1798. P-Ln TSC LV

Alessandro *nell'Indie* – David Perez 1755, partitura, P-Ln C.I.C 96

L'Artaserse - David Perez 1754, partitura, P-Ln C.I.C 97

Il Demofonte – David Perez 1752, partitura, P-Ln C.I.C 98

1.2 - Fontes Impressas

ABRANTES, Duquesa de. Recordações de uma estada em Portugal 1805-1806. Trad. de M. Figueiredo. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

ARANDA, Mateus de, fl. 15--. Tractado de Canto Mensurable (ed. Facsimilada 1534). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

BALBI, Adrien. Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, 2 vols. Paris: Rey et Gravier, 1822.

BARBOSA, Diogo Machado (Ed.). Bibliotheca Lusitana, vol.4. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

BECKFORD, William, 1760-1844. Diário de William Beckford em Portugal e Espanha. Trad. de T. e. P. J. G. Simões. 3ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2009.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca, 1835-1911. O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até a sua actualidade. Lisboa: Tipografia Castro Irmão, 1883.

- BRAGA, Theophilo. *História do Theatro Portuguez. Baixa Comédia e a Ópera século XVIII*. Porto: Imprensa Portugueza Editora, 1871.
- BROSSES, Charles de. *Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, vol. II. Paris: Didier, 1858a.
- _____. *Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, vol. I. Paris: Didier, 1858b.
- CALDCLEUGH, Alexander. *Travels in South America, During the Years, 1819-20-21*. Londres: John Murray 1825.
- COSTIGAN, Arthur William. *Sketches of Society and Manners in Portugal : in a series of letters*, vol. II. Londres: T. Vernor, Birchinn-Lane, Cornhill, 1787.
- EVELYN, John (Ed.). *The Diary John Evelyn 1677 to 1706*, vol. III. Londres: Macmillan and C., Limited, 1906.
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 volumes. Paris: Librairie de Firmin Didot, 1866.
- FREYCINET, Louis Claude de Saulces de. *Voyage autour du monde: entrepris par ordre du roi exécuté sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820 (Vol. I)*. Paris: Chez Pillet Aîné, 1827.
- GERVASONI, Carlo. *Nuova Teoria di Musica*. Parma: Blanchon, 1812.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Trad. de A. J. Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- GROSLEY, Pierre-Jean. *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, données en 1764, sous le nom de deux gentilshommes suédois*, vol. III. Londres: 1770.
- LIBRETOS, originais das óperas em BR-Rn, I-Rsc, P-Cul, P-La, P-Ln. Transcrição disponível no Apêndice I- Cronologia das Óperas.
- LINK, Heinrich Friedrich. *Travels in Portugal and through France and Spain: with a dissertation on the literature of Portugal, and the spanish and portuguese languages*. Trad. de John Hinckley. Londres: T.N. Longman e O. Rees, 1801.
- LUCCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil (1808-1818)*. Londres: Samuel Leigh, 1820.
- MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1821* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

MANCINI, Giambattista. *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1840)

MURPHY, James. *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and AlemTejo, in the years 1789 and 1790*. Londres: A. Strahan, T. Cadell Jun. e W. Davies, 1795.

RAGUENET, François. *Parallèle des Italiens et des Français en ce que regarde la musique et les opéras*. Paris: Jean Moreau, 1702.

ROUSSEAU, Jean Jaques. "Castrato". In *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint Jacques, au Temple du Gout, 1768.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Trad. de A. Feijó. Vol. I. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002a.

_____. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Trad. de A. Feijó. Vol. II, Textos omitidos na tradução de Antonio Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002b.

SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*. Uma vez e nunca mais. Contribuições de um diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil. Trad. de E. Dodt and G. Barroso. Coleção O Brasil Visto por Estrangeiros. Brasília: Senado Federal, 2000.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich P von. *Travels in Brazil (1817-1820)*. Vol. I. Londres: A & R Spottiswoode, 1824

TOSI, Pier Francesco. *Observations on the Florid Song*. Trad. Mr. Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743.

TWISS, Richard. *Travels through Portugal and Spain in 1772 e 1773*. Londres: 1775.

VASCONCELOS, Joaquim de. *Os Músicos Portugueses: Biografia e Bibliografia*. Porto: Imprensa Nacional Portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de musicos portuguezes: história e bilbiographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira &

VOLTAIRE, François Marie Arouet. *Candide ou l'optimisme*. Paris: 1759. Original disponível em http://files.libertyfund.org/files/973/0333_Bk.pdf Acesso 10 out. 2013).

WALTHER, Johann Gottfried. 1732. "Portugall" In *Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliotec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. p 489.

WRAXALL, Nathaniel William. *The Historical and the posthumous memoirs of Sir Nathaniel William Wraxall, 1772-1784, volume I*. Londres: Bickers & Son, 1884.

2. FONTES SECUNDÁRIAS

- ALEGRIA, José Augusto. História da Capela e Colégio dos Santos Reis da Vila Viçosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- ALVARENGA, João Pedro de. “Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729).” In Estudos de Musicologia. Lisboa: Edições Colibri, 2002, pp. 153-188
- ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu Tempo. 1808-1865 Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro á luz de novos documentos (vol. I). Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1967.
- ANDRÉ, Naomi. Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the second Woman in early-nineteenth-century Italian Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- APPOLONIA, Giorgio. “Il fenomeno della voce castrata”. In Nuova Rivista Musicale Italiana, vol. 32. Roma: Rai Eri, 1998, pp. 164-177
- ARSACE. Sito dedicato alla Musica Barocca e al grande compositore George Frideric Handel, 2003. Disponível em <http://www.haendel.it/> Acesso 28 out. 2011.
- AUGUSTIN, Kristina N. “Reflexões Históricas sobre os Castrati: origem ibérica (séc. XV-XVI)”. In Música e Linguagem - Revista do Curso de Música da UFES, v. 2, nº 1. Espírito Santo: UFES, 2013. Disponível em <http://www.periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/4533/3540>
- _____. “Os Castrati: visão holística da prática da castração na música.” In Música e Linguagem - Revista do Curso de Música da UFES, Vol. 1, nº 1. Espírito Santo: UFES, 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3601/3302>.
- _____. “Os castrati - reflexões sobre o início de uma prática vocal.” PERFORMA 2011 (Encontro de Investigação em Performance). Aveiro: 2011. Disponível em <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/KristinaAugust%C3%ADn.pdf>
- BARBIER, Patrick. Trad. de Raquel Ramalheite. História dos Castrati. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BRANCO, Jose de Freitas. História da Música Portuguesa, 2º edição revista e aumentada. Lisboa: Publicações Europa-América Ltda, 1995.
- BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini. C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819). Tese de Doutorado. Paris e Lisboa: L'Université Paris IV e Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- BRITO, Manuel Carlos de. Estudos de História da Música em Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, 1989a
- _____. Opera in Portugal in the Eighteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1989b.
- _____. e CRANMER, David. Crônicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- _____. e CYMBRON, Luísa. História da Música Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1992
- BROOKS, Lynn Matluk. The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age. Kassel: Reichenberger, 1988.
- BROUWN, Peter. Georges DUBY (Org.). "Antiguidade Tardia" In História da vida privada. Do Império Romano ao ano mil. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 225-300.
- BRUSCHI, Alberto. Farinelli dimenticato. Florença: Alessandro Falcini Libri, 1998.
- BUDASZ, Rogério. "New sources for the study of early opera and musical theatre in Brazil." In Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro. Austin: University of Texas, 2005.
- _____. Teatro e Música na América Portuguesa. A ópera e o teatro musical no Brasil (1700-1822); convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.
- BURKE, Peter. "Patronos e Clientes." In O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- CAPPELLETTO, Sandro. La Voce Perduta. Vita di Farinelli Evirato Cantore. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino, 1995.
- CARDOSO, André. A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- _____. A Música na Corte de D. João VI. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2008.
- CARDOSO, Lino de Almeida. O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006. Disponível em www.teses.usp.br/teses/.../TESE_LINO_ALMEIDA_CARDOSO.pdf. Acesso 18 dez. 2012.

- _____. O Som Social. Música, poder e sociedade no Brasil. Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX. São Paulo: Edição do autor, 2011.
- CARTER, Tim. (1983). "Giovanni Gualberto Magli." In *Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1983, vol. 11(4), p. 577.
- CARVALHO, Mário Vieira de. "Pensar é morrer" ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nova Iorque: Dover Editions, 1959.
- CHAVES, Castelo Branco. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.
- COELHO, Possidónio Mateus Laranjo. *Cartas de el-rei D. João IV para diversas autoridades do reino*. Lisboa: Editorial Ática, 1940.
- CRANMER, David John. "A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados". In *Revista Brasileira de Música*, Escola de Música da UFRJ, v. 23/1. Rio de Janeiro: 2010.
- _____. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Tese de Doutorado. Londres: University of London, 1997.
- _____. "Intercâmbio entre a Espanha e Portugal no campo da ópera entre 1793 e 1828." In *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol.1. Lisboa: 1991, pp. 205-10.
- _____. "Opera in Portugal or Portuguese Opera?" In *The Musical Times*, vol. 135, n° 1821. Londres: 1994, pp. 692-96.
- D'ALMEIDA, Fialho. *Vida Errante*. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1925.
- DANTAS, Júlio. *O Amor em Portugal no século XVIII*. Porto: Livraria Chardron, de Léo & Irmão, 1916.
- DAMIEN Colas e Di PROFIO, Alessandro (editores). *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe: Les pérégrinations d'un genre*, vol 1. Bélgica: Editions Mardaga, 2009.
- DAVID, Mark. *Farinelli: Memoires d'un Castrat*. Paris: 1994
- DODERER, Gerhard e FERNANDES, Cremilde Rosado. "A música da sociedade Joanina nos relatórios da nunciatura apostólica em Lisboa (1706-1750). In *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3. Lisboa: 1993, pp. 69-146.

- DUBOWCHIK, Rosemary. "Singing with the angels: Foundation Documents as Evidence for Musical Life in Monasteries of the Byzantine Empire." In *Dumbarton Oaks Papers* 56. Washington: 2002. Disponível em <http://www.doaks.org/resources/publications/dumbarton-oaks-papers/dop56/dp56ch16.pdf/view> Acesso 25 maio 2012.
- ELLIOTT, John Huxtable. *La España Imperial*. Barcelona: Edições Vicens Vives S.A, 7^o ed., 2005.
- FADER, Don. "Philippe II d'Orléans's 'chanteurs italiens', the Italian cantata and the goûts-réunis under Louis XIV." In *Early Music*. vol.35, n^o 2. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 237-249.
- FAZENDA, Jose Vieira. *Antiquilhas e memorias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.
- FELDMAN, Marta. "The Castrato in Nature." In *The Medicine, Body, Practice* (conferência). University of Chicago. Chicago: 2007.
- FERNANDES, Cristina. (2010). *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Tese de Doutoramento, 2 volumes. Évora: Universidade de Évora, 2010.
- _____. "La Fortuna del 'Coro dos Italianos' della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento." In *Rivista Italiana di Musicologia*, Volume XLII, n^o 2. Roma: Società Italiana di Musicologia, 2007, pp. 235-268.
- _____. *Devoção e Teatralidade: As Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
- _____. "A Música Sacra no Período Pombalino". In *Revista Camões*, n^o 15/16. Lisboa: Instituto Camões, 2003, pp. 87-101.
- FERNANDEZ, Dominique. *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris: Éditions Grasset, 1974.
- FRANDSEN, Mary E. "Eunuchi conjugium: The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany." In *Early Music History*. Vol 24 Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 53-124.
- FREITAS, Roger. "The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato." In *The Journal of Musicology* 20(2). Berkeley: 2003, pp.196-249.
- FROSCH, William A. "The sopranos: post-op virtuosi." In *The FASEB Journal* 20 (abril):595-597, 2006

- GEADA, Maria da Conceição. Música e Músicos [levantamento dos músicos brochura manuscrita] Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 2012.
- GERBINO, Giuseppe. (2004). “The quest for the soprano voice: Castrati in renaissance Italy.” In *Studi musicali*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2004. N° 32(2).
- GILIBERTI, Galliano, & Fiorela RAMBOTTI. “La produzione musicale e gli scritti teorici di Antimo Liberati, cantor della Cappella Pontificia.” In *Anali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli studi di Perugia*. N° 2, XXV, nova série vol.XI, Perugia: Università degli Studi Perugia, 1987/1988. pp. 87-131.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica. A Ópera e o Teatro nos folhetins da Corte, 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- HERCULANO, Alexandre. *Opusculos. Controversias e Estudos Históricos*. Tomo III, 3ª edição. Lisboa: José Bastos & Cª, 1843.
- HERIOT, Angus. *The Castrati in Opera*. Londres: Secker&Warburg, 1956.
- HERRERO, Ana Vian. (1994). El diálogo intitulado el Capón tra la huellas de Celestina: una vez mais una cuestión de género. Disponível em http://parnaseo.uv.es/celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_articulo4.pdf Acesso 5 abr. 2010.
- KRIMMER, Elisabeth. “Eviva il Coltello? The Castrato Singer in Eighteenth-Century German Literature and Culture.” In *Modern Language Association Journals (MLA)*, vol. 120, N° 5.. Nova Iorque: Modern Language Association, 2005, pp. 1543-1559.
- KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal. (1769-1795)*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: 1998.
- _____. “Cronologia da Ópera no Brasil - século XIX. Rio de Janeiro”. In CEPAB-IA-UNICAMP. Campinas: 2003. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> Acesso 3 mar. 2011.
- LANGE, Francisco Curt. “A Atividade Musical na Igreja de São José do Rio de Janeiro.” In *Latin American Music Review* 6 (2). Austin: 1985, pp. 01-234
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Burgos*, Vol. 2, Catálogo del Archivo de Música, 2. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995.
- MACCAPANI, Achille. *Confessioni di un evirato cantore*. Genova: Fratelli Frilli, 2009.

- MAINENTE, Renato Aurélio. *Música e civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. Tese Mestrado em História na Universidade Estadual Paulista. Franca: 2012.
- MALNATI, Andrea. *Drammaturgia Musicale e Filologia delle varianti. Il caso di "ombra adorata, aspetta" di Niccolò Zingarelli*. Tese de Doutorado, Milão: Universidade de Milão, 2009. Disponível em <http://www.unimi-musica.it/SeM/tesi/Malnati2009.pdf> Acesso 10 nov. 2012.
- MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- _____. *História da Música no Brasil*. 6ª edição ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- MARQUES, Antonio Jorge. "D. João VI and Marcos Portugal: the Brazilian period." In *13º Encontro de Musicologia. Os Espaços da Música*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005.
- MARQUEZ, Alberto Matín. *Niños e Tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Zamora: Festival Internacional de Música "Pórtico de Zamora" 2008.
- MARTÍNEZ, Bernabé Bartolomé. "Los Cabildos Catedralicios, Patrocinadores de las Letras y de la enseñanza." In *Papeles del 450 aniversario*, nº 10, 2007. Disponível em <http://www.colegioinfantes.com/aa/Papeles450/010.pdf>. Acesso 2 abr. 2012.
- MATTOS, Cleofe Person de. José Maurício Nunes Gracia. *Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.
- MAZZA, José (Edição). *Dicionário Biografico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1944/45.
- MEDINA, Angel. *Los atributos del Capón. Imagen Histórica de los cantores castrados en España*. Madrid: ICCMU. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.
- MELICOW, Meyer M. "Castrati singers and the lost 'cords'." In *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 59(8). Bethesda: 1983, pp. 744-764.
- MONTEIRO, Mauricio. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. Cotia/São Paulo: Atelie Editorial, 2008.
- MORAN, Neil. "Byzantine Castrati. Plainsong and Medieval Music." Vol. 11(1). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 99-112.
- NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony in the Spanish Chapel c.1559- c.1561." In *Early Music History*, vol. 19. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 105-200.

NERY, Rui Vieira. “António Carreira, o velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o moço: balanço de um enigma por resolver.” In Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp.405-430.

_____. George J. Buelow (Ed.). “Spain, Portugal and Latin America.” In A History of Baroque Music. Bloomington: Indiana University Press, 2004. pp. 359-413.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. História da Música. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

OLIVEIRA, Anelise Martinelli Borges. “D. João VI no Rio de Janeiro: preparando o novo cenário.” In História em Reflexão (Universidade Federal Grande Dourados, vol.2, nº4. Mato Grosso do Sul: 2008. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewArticle/320>

ORTKEMPER, Hubert. Engle wider Willen: die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte. Munique: Kassel Bärenreiter, 1995.

PACHECO, Alberto José Vieira. “Angelica Catalani’s Voice According to a Method of Statistical Analysis.” In Journal of Singing, vol. 69, No. 5. National Association of Teachers of Singing: 2013, pp. 557-567.

_____. “O Libreto de Augurio di Felicità, o Sia Il Trionfo d’Amore de Marcos Portugal: um pastiche literário.” In Revista Música Hodie v.12 - n.1. Goiânia, 2012, pp. 104-116.

_____ e Cristina Fernandes. “Gori Giuseppe”. In Dicionário Biográfico Caravelas. Lisboa: 2010. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Giuseppe_Gori_julho_2010.pdf. Acesso 2 abr. 2012

_____. Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. “A prática vocal carioca sob a influência da corte de Dom João VI.” In Revista do Conservatório de Música da UFPel, nº 2. Pelotas: 2009, pp.47-64.

_____. “Música profana ocasional e poder no Império Luso-Brasileiro.” In Revista Claves. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba /Pós-Graduação em Música. (2009)

_____. Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos. Tese de doutorado em música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

- _____. O Canto Antigo Italiano. Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R Garcia. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. Tese de mestrado em música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- _____ e KAYAMA, Adriana G. “A regulação vocal no séc. XVIII e XIX e suas consequências na prática interpretativa.” In Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical (ANPOM). Goiânia, Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2002, pp.19-24.
- PÉREZ, Joseph. *L’Espagne des Rois Catholiques*. Paris: Collection Etudes Bordas, 1971.
- RICE, Anne. *Cry to Heaven*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1982.
- RINGROSE, Kathryn M. “Eunuchs in Historical Perspective.” In *History Compass*, vol. 5, nº 2. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, pp. 495–506.
- ROGERS, Francis. “The Male Soprano.” In *The Musical Quarterly* 5, no.3. Oxford: Oxford University Press, 1919, pp, 413-25.
- ROSSELLI, John. “The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850.” In *Acta Musicologica*. nº 60 (2). Basileia: Bärenreiter-Verlag, 1988, pp. 143-179.
- _____. *Singers of Italian Opera. The History of a profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. “Castrati” *Grove Music Online*, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/05146>. Acesso 3 abr. 2009.
- RUNCIMAN, Steven (Trad. W. Dutra). *A civilização Bizantina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.
- SAWKINS, Lionel. “For and against the Order of Nature: Who Sang the Soprano?” In *Early Music*, nº 15(3). Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 315-324.
- SCHMITT, Thomas. “La biografía de Guerau.” In Francisco Guerau, *Poema harmónico, estudio, transcripción y facsímil*. Madrid Alpuerto, 2000. Disponível em www.unirioja.es/cvirtual/titulaciones/musica/fotos/Guerau_Cap.doc. Acesso 22 fev. 2012.
- SCHOLZ, Piotr O. Trad. de John A. Broadwin e Shelley L. Frish. *Eunuchs and Castrati. A cultural History*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2001.

- SCHULTZ, Kirsten. "Exile, culture and civilization in Joanine Rio de Janeiro". In Symposium Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro. University of Texas at Austin: 2005. Disponível em <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/schultz.pdf> Acesso 20 abr. 2012.
- SHERR, Richard. "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521." In Early Music, nº 20(4), Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 601-609.
- SOMERSET-WARD, Richard. Angels&Monsters. Male and Female Sopranos in the Story of Opera. New Haven: Yale University Press, 2004.
- SOUZA, Arini Fernandes de. "Teatro João Caetano conta sua História." In Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, vol. 3. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009, pp. 181-197.
- SOWLE, Jennifer. The castrato sacrifice: Was it justified? Tese de Mestrado em Artes. Texas: University of North Texas, 2006.
- SUBIRÁ, José. História de la Musica. 3º ed. Vol. II. Barcelona: Salvat Editores, 1978,
- TARAZONA, Andrés Ruiz. "Los Cantores Capones. Un texto revelador" In Revista de Musicologia. Vol. XXI, nº 2, pp. 645-652. Madrid: Sociedad Española de Musicologia, 1998.
- TORRENTE, Álvaro, & RODRÍGUEZ, Pablo-L. "The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain." In Journal of the Royal Musical Association, vol. 123(2). Londres: RMA -The Royal Musical Association, 1998, pp. 147-189.
- TREND, John Brande. "The Dance of the Seville." In Musica & Letters. Nº 2 (1). Oxford: Oxford University Press, 1921, pp. 10-28.
- TREVISAN, João Silvério. Ana em Veneza. São Paulo: Best Seller: 1994.
- VAN LEEUWEN, Alexandra. A Cantora Joaquina Lapinha. Sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro. Tese de Mestrado, Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas: 2009.
- VOGELAAR, Peter W. "Castrati in Western art music, part 2: Selection and musical training: physical and psychosocial implications." In Medical Problems of Performing Artists. Vol. 13, nº 4. Narberth: 1998, pp. 146 – 154.
- ZUBARAN, Maria Angelica. "O Eurocentrismo do testemunho: relatos de viagem no Rio Grande do Sul no século XIX." In Anos 90 – Revista Programa de pós graduação em História. nº 12. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPHist/UFRGS), 1999, pp. 17-33. Disponível em <http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/12/12art3.pdf> Acesso 03 jan. 2010.

3. FILMES E DOCUMENTÁRIOS

BARTOLI, Cecilia. *Sacrificium: The Art of the Castrati*. Decca Music Group: 2009.
Disponível em http://youtu.be/WZdcp_FpfqI

CORBIAU, Gerard. *Farinelli - Il Castrato*. (Longa metragem) Spectra Nova: 1994.

FELDMAN, Martha (conferência). *Castrato de Luxe: Blood, Gifts, and Goods in the Making of Early Modern Singing Stars*. University of Chicago: 2012. Disponível em http://youtu.be/a7X8_6qzxWE

JAROOUSSKY, Philippe e BARBIER, Patrick. *Naples. La promenade avec Philippe Jaroussky et Patrick Barbier*. Documentário Tv5 Monde. França: 2013. Disponível em <http://youtu.be/BT1taieot0k>

JAROOUSSKY, Philippe. *Carestini, a story of a castrato*. EmiClassics, 2009 Disponível em <http://youtu.be/gXeCG-zE7w>

JAROOUSSKY, Philippe (entrevista). *Carestini, a story of a castrato*. 2008. Disponível em <http://youtu.be/OVXxOsN71RU>

KEMP, Francesca. *Castrato Farinelli*. BBC special. Disponível em <http://youtu.be/GWTAJn68Ko0>

NASCIMENTO, Paulo Abel do. *Brazilian melodies*. Disponível em <http://youtu.be/qVQzpTaB9m8> Paulo Abel do Nascimento (1957-1992) soprano brasileiro que devido a problemas hormonais, sua voz nunca mudou.

NASCIMENTO, Paulo Abel do - *Ombra Mai Fu*. Extrato do filme "Dangerous Liaisons", 1988. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=DkBrEkOwXu>

RICHARDS, David (Ed.), MANIERA, Peter (Prod. Executivo). *Castrato*. Inglaterra: BBC4, 1976. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=S8ZAraf5wMc> 6 partes.

SIMONNET, Olivier e BARTOLI, Cecilia. *Sacrificium: The Art of the Castrati*. DVDA Disponível em <http://youtu.be/0L4uhKDNBTU>

ZEHNER, Olivier (direção). *The World of Castrati - Die Welt der Kastraten*. Vienna, 2007. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=tqUoCD_-gp0

A P Ê N D I C E S

APÊNDICE I

Cronologia das Óperas, Serenatas e Cantatas encenadas nos Teatros de corte de Lisboa

Este levantamento, ordenado cronologicamente, reúne as produções de óperas encenadas em Lisboa, durante o período de 1752 até 1806, período de atuação dos castrati nos teatros da corte e no Real Theatro de São Carlos.

A partir de uma listagem fornecida por Manuel Carlos de Brito (Brito, 1989b, pp. 122-175) os libretos foram localizados e identificados para a produção de uma nova listagem completando a já existente composta pelo referido autor, com o diferencial que esta apresenta também o elenco.

Foram consideradas apenas as Cantatas e Óperas encenadas dos teatros reais, sendo excluídas as montagens dos teatros populares como Teatro da Rua dos Condes e do Teatro do Salitre e qualquer outra atividade musical ocasional como odes comemorativas ou cantatas sacras ou oratórios. Foram listadas apenas as óperas e serenatas em que foram encontrados os libretos ou uma fonte segura como a prestação de contas que estão arquivadas na Torre do Tombo. Para esse levantamento, foram descartadas as várias récitas de uma mesma ópera ao longo do ano ou óperas repetidas em anos posteriores, a não ser em raros casos quem que foi encontrado o libreto impresso ou prestação de contas para essas diferentes montagens ou récitas

Para os títulos das obras, assim como os nomes dos teatros e das estações do ano, optou-se em manter as expressões italianas como consta na fonte original: Primavera (Primavera), Estate (Verão), Autunno (Outono), Inverno (Inverno), Carnevale ou Carnovale (Carnaval), Quaresima (Quaresma). Na maioria das vezes o libreto apresenta o ano, mas não fornece a data precisa da encenação ou o nome do libretista. Em alguns casos, essas datas foram obtidas em outras fontes e foram registradas entre colchetes.

Em relação aos nomes dos compositores e libretistas, procurei sempre apresentar o nome completo, sem abreviações e em sua língua original. Muitas vezes os compositores tinham seus nomes italianizados, principalmente os portugueses como

Jerónimo Francisco de Lima (Giovanni Francesco Lima) ou João de Souza Carvalho (Giovanni), ou ainda Marcos António da Fonseca Portugal (Marco Portogallo).

Assim como consta nos libretos, optou-se pelos os nomes dos personagens em letra maiúscula e em italiano, e o nome dos cantores que interpretaram esses papéis, em letra minúscula. Em relação aos nomes dos cantores, existem muitas variantes na grafia, alternância de “y” e “i” por exemplo. Procurou-se verificar a variante mais constante e uniformizar os nomes, e sempre que possível, forneceu-se o primeiro nome quando não foi dado ou aparece abreviado no libreto. Em alguns libretos do final do século XVIII, quando tinha um personagem com atuação pequena no enredo da ópera, muitas vezes não era colocado o nome do cantor e era utilizada a sigla NN – non nominato, em italiano. Optou-se por manter essa sigla. Para descrever a classificação vocal de cada cantor, foi utilizada a seguinte abreviação: C (Castrato), S (soprano), A (Alto), T (Tenor) e B (Baixo).

Nos libretos impressos em Portugal, muitas vezes o nome do libretista foi omitido, mas a partir do trabalho de Brito e Cranmer, procurou-se apresentar o nome completo do libretista. Algumas vezes não consta no libreto o elenco, o nome do teatro e mais raramente o compositor e essa ausência de informação é demonstrada com a frase “não consta no libreto”. Mas na maioria das vezes o libreto apresenta a listagem dos personagens dramáticos e, portanto, essa lista foi mantida com os nomes originais em italiano.

Como os libretos que sobreviveram à ação do tempo são uma documentação de suma importância para esse trabalho, procurou-se verificar todos os originais e oferecer ao leitor a referência exata de onde encontrá-los. Alguns libretos não foram achados e outros não estão nas bibliotecas portuguesas, mas estão digitalizados e disponíveis na internet.

1752	reinado de d. Jose I
<p align="center">IL DEMOFFONTE (Drama per musica) Compositor: David Perez Libretista: [Pietro Metastasio]</p> <p>Elenco: DEMOFFONTE – Antonio Raaf (T); DIRCEA – Domenico Luciani (C); CREUSA – Giuseppe Gallieni (C); TIMANTE – Giovacchino Conti/ Giziello (C); CHERINTO – Niccola Conti (C); MATUSIO – Giovanni Simone Ciucci (C); ADRASTO – Francesco Vaccai (T); OLINTO – fanciullo.</p> <p>Local: Real Teatro di corte Récita: Autunno Libreto: P- Ln M. 1559 P.</p>	
<p align="center">IL SIROE (Drama per musica) Compositor: David Perez Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: COSROE – Antonio Raaf (T); SIROE – Giovacchino Conti/ Giziello (C); MEDARSE – (); EMIRA – Domenico Luciani (C); LAODICE – Giuseppe Gallieni (C); ARASSE – Giovanni Simone Ciucci (C).</p> <p>Local: Real Teatro di Corte Récita: Autunno [12 de setembro] Libreto: BACL 11 3 210</p>	
<p align="center">L'IPPOLITO (Serenata) Compositor: Francisco António de Almeida Libretista: Antonio Tedeschi</p> <p>Elenco: IPPOLITO – Giovacchino Conti/Giziello (C); FEDRA – Domenico Luciani (C); TESEO – Antonio Raaf (T); CREONTE – Francesco Vaccai (T); LESBIA – Niccolò Conti (C); NETTUNO – Giovanni Simone Ciucci (C).</p> <p>Local: Real Palazzo de Lisboa Récita: 04 de dezembro Libreto: P-Ln M. 3270 V</p>	
1753	
<p align="center">DIDONE ABBANDONATA (Drama per musica) Compositor: David Perez Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: DIDONE – Domenico Luciani (C); ENEA – Giovacchino Conti/Giziello (C); JARBA – Antonio Raaf (T); SELENE – Giuseppe Gallieni (C); ARASPE – Niccolà Conti (C); OSMIDA – Giovanni Simone Ciucci (C);</p> <p>Local: Villa di Salvaterra, nel Nuovo Real Teatro di Corte Récita: Carnevale [21 de maio] Libreto: P- Ln M. 1012 P.</p>	
<p align="center">L'OLIMPIADE (Drama per musica) Compositor: David Perez Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: CLISTENE – Antonio Raaf (T); ARISTEA – Domenico Luciani (C); ARGENE – LICIDA – Giovanni Manzuoli (C); MEGACLE – Giovacchino Conti/Giziello (C); AMINTA – Giovanni Simone Ciucci (C); ALCANDRO – Francesco Vaccai (T).</p> <p>Local: Real Teatro de Corte Récita: Primavera [31 de março] Libreto: BR-Rn A-XV-046 1753</p>	
<p align="center">L'EROE CINESE (Drama per musica) Compositor: David Perez Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: LEANGO – Antonio Raaf (T); SIVENO – Giovacchino Conti/Giziello (C); LISINGA – Domenico Luciani (C); ULANIA – Giuseppe Gallieni (C); MINTEO – Niccola Conti (C).</p> <p>Local: Real Teatro di Corte Récita: 06 de junho Libreto: P-Ln M. 1544 P.</p>	

1754**L'ADRIANO IN SIRIA** (Drama per musica)**Compositor:** David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** ADRIANO – Giovanni Manzuoli (C); OSROA – Antonio Raaf (T); EMIRENA – Domenico Luciani (C); SABINA – Giuseppe Gallieni (C); FARNASPE – Giovacchino Conti/Giziello (C); AQUILIO – Giuseppe Moreli (C).**Local:** Real Teatro di Corte – Villa de Salvaterra**Récita:** Carnevale**Libreto:** P-Ba 154- III- 10 n°31 e P-Ln M. 1472 P.**L'IPERMESTRA** (Drama per musica)**Compositor:** David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** DANAÓ – Antonio Raaf (T); IPERMESTRA – Domenico Luciani (C); LINCEO – Giovacchino Conti/Giziello (C); ELPINICE – Giuseppe Gallieni (C); PLISTENE – Niccola Conti (C); ADRASTO – Pietro Serbelloni (T).**Local:** Real Teatro de Corte**Récita:** Primavera [31 de março]**Libreto:** P- Ba 154- III- 10 n°34 e BACL 11 803 64**L'ARTASERSE** (Drama per musica)**Compositor:** David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** ARTASERSE – Tommaso Guarducci(C); MANDANE – Domenico Luciani (C); ARTABANO – Antonio Raaf (T); ARBACE – Giovacchino Conti/Giziello (C); SEMIRA – Giuseppe Gallieni (C); MEGABISE – Giovanni Simone Ciucci (C). Tutti Virtuosi della Capela Real.**Local:** Real Teatro de Corte – Ópera do Tejo**Récita:** 6 de junho**Libreto:** P- Ba 154- III- 10 n°34 e P-Ln M. 1543 P.**1755**

1/11/1755 início do reinado de D. José I

ALLESSANDRO NELL' INDIE (Drama per musica)**Compositor:** David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** ALESSANDRO – Antonio Raaff (T); PORO – Gaetano Majorana/Cafarelo (C); CLEOFIDE – Domenico Luciani (C); ERISSENA – Giuseppe Gallieni (C); GANDARTE – Giovanni Simone Ciucci (C); TIMAGENE – Giuseppe Morelli (C); LA GLORIA – Carlo Reyna (C).**Local:** Gran Teatro nuovamente eretto alla Real Corte de Lisbona [ópera do Tejo]**Récita:** Primavera [31 de março]**Libreto:** P-Ln M. 1570 P e BR-Rn A-XV-A371**LA CLEMENZA DI TITO** (Drama per musica)**Compositor:** Antonio Mazzoni **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** TITO VESPASIANO – Antonio Raaf (T); VITELLIA – Domenico Luciani (C); SERVILIA – Giuseppe Gallieni (C); SESTO – Giovacchino Conti/Giziello (C); ANNIO – Giacomo Veroli (C); PUBLIO – Giovanni Marchetti (); PROTEO – Giovanni Simone Ciucci (C).**Local:** Gran Teatro nuovamente eretto alla Real Corte de Lisbona [ópera do Tejo]**Récita:** Estate [06 de junho]**Libreto:** P-Ln M. 991 P. e BR-Rn A-XV-C626**ANTIGONO** (Drama per musica)**Compositor:** Antonio Mazzoni **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** ANTIGONO – Gregorio Babbi (T); BERENICE – Domenico Luciani (C); DEMETRIO – Gaetano Majorana/Cafarelo (C); ISMENE – Giuseppe Gallieni (C); ALESSANDRO – Gaetano Guadagni (C); CLEARCO – Giacomo Veroli (C).**Local:** Gran Teatro nuovamente eretto alla Real Corte de Lisbona [ópera do Tejo]**Récita:** Autunno**Libreto:** BR-Rn A-XV-A629

1761

LA VERA FELICITÀ (Componimento Dramático)

Compositor: David Perez **Libretista:** Mariano Borgonzoni Martelli

Elenco: não consta no libreto

Personagens: GIOVE; MARTE; AMORE; PALLADE.

Local: Teatro Villa di Queluz

Récita: 21 de agosto

Libreto: P-Ln M. 3207 V e BR-Rn A-XV-V473f

1762

L'AMORE ARTIGIANO (Drama Giocoso per musica)

Compositor: Gaetano Latilla **Libretista:** Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni)

Elenco: não consta no libreto

Personagens: MADAMA COSTANZA, FABRIZIO, BERNARDO, ROSINA, ANGIOLINA, GIANNINO, TITA.

Local: não consta no libreto

Récita: não consta no libreto

Libreto: BR-Rn A-XV-A524a

1763

IL MERCATO DI MALMANTILE (Drama Giocoso per Musica)

Compositor: Domenico Fischietti **Libretista:** Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni)

Elenco: não consta no libreto

Personagens: LA MARCHESA; GIACINTA; IL CONTE DELLA ROCCA; BRIGIDA; LENA; CECCHINA; LAMPRIDIO; BERTO; RUBICCONI.

Local: Real Villa di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P- Ln cota M. 1022 P e BR-Rn A-XV-M553 1763

IL DOTTORE (Drama Giocoso per musica)

Compositor: não consta no libreto **Libretista:** Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni)

Elenco: não consta no libreto

Personagens: LA CONTESSA CLARICE, DON ALBERTO, BELTRAME, ROSINA, BERNARDINO, PASQUINA, FABRIZIO.

Local: Real Villa di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P- Ln, M. 1013 P.

L' AMANTE RIDICULO DE LUSO (Farsetta per musica)

Compositor: Niccoló Piccini **Libretista:** Alessandro Pioli

Elenco: não consta no libreto

Personagens: DORLLA, POLEMONE, BAGGIANO, LESBINA.

Local: Real Villa di Queluz

Récita: não consta no libreto

Libreto: P-Ln 1456 e BR-Rn A-XV-A484

Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3

TEMISTOCLE

Compositor: não consta no libreto **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: não consta no libreto

Personagens: XERXES, TEMISTOCLE, ASPAZIA, NEOCLE, ROSSANE, LISIMACO, SENASTE, PERREXIL, ALCAPARRA

Local: Real Villa di Queluz

Récita:

Libreto: P-Ln T.S.C. 182 P.

1764

AMOR CONTADINO (Drama Giocoso)

Compositor: Giovanni Battista Lampugnani **Libretista:** Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni)

Elenco: ERMINIA – Lorenzo Maruzzi (C); CLORIDEO – Lorenzo Giorgetti (T); LENA – Giovanni Battista Vasques (C); GHITA – Giuseppe Orti (C); TIMONE – Giovanni Leonardi (B); FIGNOLO – Ottavio Principii (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M.1005 P e BR-Rn A-XV-A542cn.

L'ARCADIA IN BRENTA (dramma giocoso)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni)

Elenco: ROSANNA – Lorenzo Maruzzi (C); MADAME LINDORA – Giovanni Battista Vasques (C); LAURETA – Giuseppe Orti (C); M. FABRIZIO FABRONI DA FABRIANO – Giovani Leonardi (B); CONTE BELLEZZA – Francesco Cavalli (T); FORESTO – Ottavio Principii (C); GIACINTO – Lorenzo Giorgetti (T). Tutti virtuosi della Cappella Reale.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1476 P. e BR-Rn A-XV-A668

IL CAVALIERE PER AMORE (farsetta per musica)

Compositor: Niccolò Piccini **Libretista:** Giuseppe Petrosellini

Elenco: FLORINDO – Francesco Cavalli (T); PIANTONE – Giovanni Leonardi (B); EURILLA – Giovanni Battista Vasques (C); LISETTA – Giuseppe Orti (C).

Local: Real Teatro Dell'ajuda

Récita: não consta no libreto

Libreto: P-Ln T.S.C. 33 P. e BACL 11 803 60

COMPONIMENTO DRAMMATICO (farseta)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: ARGENE – Lorenzo Maruzzi (C); TIRSI – Giuseppe Jozzi (C); AMINTA – Lorenzo Giorgetti (T). Tutti virtuosi della Cappella Reale.

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Récita: 06 de junho

Libreto: P-Ln M. 1442 P.

GLIORTI ESPERIDI (drama per musica)

Compositor: Luciano Xavier dos Santos **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: não consta no libreto

Personagens: VENERE, MARTE, ADONE, EGLE, PALEMONE

Local: Real Villa di Queluz

Récita: não consta no libreto

Libreto: BACL 11 803 70

1765

DEMETRIO (Drama per musica)

Compositor: David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: CLEONICE – Giovanni Battista Vasques (C); ALCESTE – Giuseppe Jozzi (C); FENICIO – Lorenzo Giorgetti (T); OLINTO – Lorenzo Maruzzi (C); BARSENE – Giuseppe Orti (C); MITRANE – Francesco Cavalli (T).

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1487P e BR-Rn A-XV-D337

<p align="center">IL MONDO DELLA LUNA (Drama Giocoso per musica) Compositor: Pedro António Avondano Libretistta: Polisseno Fegejo/Carlo Goldoni</p> <p>Elenco: ECCLITTICO – Francesco Cavalli (T); ERNESTO – Lorenzo Giorgetti (T); BUONA FEDE – Giovanni Leonardi (B); FLAMINIA – Lorenzo Maruzzi (C); CLARICE – Giuseppe Orti (C); LISETTA – Giovanni Battista Vasques (C); CECCO – Ottavio Principii (C); Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1498 P.</p>
<p align="center">GLI STRAVAGANTI (farseta per musica) Compositor: Niccolò Piccini Libretistta: não consta no libreto</p> <p>Elenco: LELIO – Francesco Cavalli (T); ARMINDA – Giovanni Battista Vasques (C); ASDRUBALE – Giovanni Leonardi (B); NERINA – Giuseppe Orti (C). Local: Real Teatro dell' Ajuda Récita: 06 de junho Libreto: P-Ln T.S.C.181 P. e BR-Rn A-XV-S912</p>
<p align="center">ERCOLE SUL TAGO (Drama per musica) Compositor: Luciano Xavier dos Santos Libretistta: Vittorino Amadeo Cigna</p> <p>Elenco: não consta no libreto Personagens: NEARCO, BEROE, LINCESTE, SCITALCE, ERCOLE. Local: Real Villa di Queluz Récita: dia de São Pedro [29 de junho] Libreto: BR-Rn A-XV-E66</p>
<p align="center">I FRANCESI BRILLANTI (Drama Giocoso per musica) Compositor: Giovanni Paisiello Libretistta: Pasquale Mililoti</p> <p>Elenco: ROSALBA – Giuseppe Romanini (C); SILVIO LODI – Loreto Franchi (T); MADAMA BRIGLIANT – Giovanni Battista Vasques (C); BERENICE – Giuseppe Orti (C); BARONCINO SCARNICCHIA – Giovanni Leonardi (B); MONSIEUR BRIGLIANT – Francesco Cavalli (T); D. ANSELMO – Ottavio Principii (C). Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: Autunno Libreto: P-Ln M.1448 P. e BR-Rn A-XV-F815</p>
<p align="center">1766</p>
<p align="center">LA CASCINA (Drama Giocoso per musica) Compositor: Giuseppe Scolarì Libretistta: Polisseno Fegejo</p> <p>Elenco: LAVINIA - Lorenzo Maruzzi (C); COSTANZO – Loreto Franchi (T); LENA – Giovanni Battista Vasques (C); PIPPO – Giovanni Leonardi (B); CONTE RIPOLI – Francesco Cavalli (T); CECCA – Giuseppe Orti (C); BERTO – Ottavio Principii (C). Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1481 P. e BR-Rn A-XV-C237</p>
<p align="center">L'INCOGNITA PERSEGUIATA (Drama Giocoso per Musica) Compositor: Niccolò Piccini Libretistta: Giuseppe Petrosellini</p> <p>Elenco: CLARICE – Lorenzo Maruzzi (C); CONTE ERNESTO – Lorenzo Giorgetti (T); GIANNETTA – Giovanni Battista Vasques (C); NANNINA – Giuseppe Orti (C); CARLOTTA – Giuseppe Romanini (C); BARON TARPANO – Giovanni Leonardi (B); CONTE ANNIBALE – Luigi Torianni (T); FABRIZIO – Francesco Cavalli (T).Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F Local: Real Teatro Dell' Ajuda Récita: 31 de março nascimento de D. Marianna Vitória Libreto: P-Ln M. 1449 P. ou M 995P</p>

<p align="center">LE VICENDE DELLA SORTE (Drama Giocoso) Compositor: Niccolò Piccini Libretista: Giuseppe Petrosellini</p> <p>Elenco: RUGGERO – Lorenzo Giorgetti (T); CELIDORO – Luigi Torriani (T); CETRONELLA – Giovanni Battista Vasques (C); RUSPOLINA – Giuseppe Orti (C); CALIMONE – Francesco Cavalli (T); POPONCINO – Giovanni Leonardi (B). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: 6 de junho Libreto: P-Ln M. 1003 P. e BR-Rn A-XV-V639</p>
<p align="center">L' AMORE IN MUSICA (Drama Giocoso) Compositor: Antonio Baroni Libretista: anônimo</p> <p>Elenco: REGINELLA – Giovanni Battista Vasques (C); CALANDRA – Giuseppe Orti (C); ANSELMO – Giovanni Leonardi (B); FABRIZIO – Luigi Torriani (T); FARFARELLA – Giuseppe Marrocchini (C); CURLONE – Francesco Cavalli (T); CROMATICO - Ottavio Principii (C).</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: Autunno Libreto: BR-Rn A-XV-A524in</p>
<p align="center">LE DUE SERVE RIVALI (drama giocoso) Compositor: Tommaso Trajetta Libretista: não consta no libreto</p> <p>Elenco: LETANZIO – Giovanni Leonardi (B); CARLINA – Giuseppe Marrocchini (C); GIACINTA – Giovanni Battista Vasques (C); PALMETTA – Giuseppe Orti (C); GIANNINO – Luigi Torriani (T); DON GRILLO – Francesco Cavalli (T).</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: Estate Libreto: P-Ln M 1444</p>
1767
<p align="center">ENEA NEL LAZIO (Drama per Musica) Compositor: Nicolò Jommelli Libretista: não consta no libreto</p> <p>Elenco: ENEA – Giuseppe Jozzi (C); LATINO – Luigi Torriani (T); TURNO – Lorenzo Maruzzi (C); LAVINIA – Giovanni Battista Vasques (C); GIUTURNA – Giuseppe Orti (C); MEZENZIO – Giuseppe Marrocchini (C); VENERE – Giuseppe Romanini (C); OMBRA DI DIDONE – NN; VULCANO – Francesco Cavalli (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F</p> <p>Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnevale Libreto: P-Ln M. 1491 P.</p>
<p align="center">NOTTE CRITICA (Drama Giocoso) Compositor: Niccolò Piccini Libretista: Polisseno Fegejo</p> <p>Elenco: PANDOLFO – Francesco Cavalli (T); CECILIA – Giuseppe Romanini (C); DORINA – Giuseppe Orti (C); LEANDRO – Lorenzo Giorgetti (T); MARINETA – Giovanni Battista Vasques (C); CARLOTO – Giovanni Leonardi (B); FABRIZIO – Ottavio Principii (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnevale Libreto: P-Ln M. 1499 P. e BR-Rn A-XV-A371</p>
<p align="center">IL RATTO DELLA SPOSA (Drama Giocoso per musica) Compositor: Pietro Alessandro Guglielmi Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: D. ORTENZA – Giuseppe Orti (C); AURORA – Giovanni Battista Vasques (C); GAUDENZIO – Francesco Cavalli (T); DORINA – Giuseppe Marrocchini (C); GENTILINO – Luigi Torriani (T); POLIDORO – Giovanni Leonardi (B); BIONDINO – Lorenzo Giogetti (T).</p> <p>Local: Real Teatro dell' Ajuda Récita: 6 de junho Libreto: P-Ln T.S.C.163 P. e BR-Rn A-XV-R237</p>

<p align="center">L'ISOLA DELLA FORTUNA (Drama Giocoso per musica) Compositor: Andrea Luchesi Libretistta: Giovanni Bertati</p> <p>Elenco: FIORDISPINA – Giuseppe Romanini (C); PERONELLA – Giovanni Battista Vasques (C); GILETTA – Giuseppe Orti (C); PAGANINO – Luigi Torriani (T); FRANGUELLO – Lorenzo Maruzzi (C); MASUCCIO – Giovanni Leonardi (B); FILIPPELLO– Francesco Cavalli (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F</p> <p>Local: Real Teatro dell' Ajuda Récita: Autunno Libreto: P-Ln M. 1450 P ou M 996 P</p>
<p align="center">L'ISOLA DISABITATA (componimento drammatico) Compositor: David Perez Libretistta: Pétro Metastasio</p> <p>Elenco: COSTANZA – Giovanni Battista Vasques (C); SILVIA – Giuseppe Orti (C); ENRICO – Lorenzo Mauruzzi (C); GERNANDO – Luigi Torriani (T).</p> <p>Local: Real Villa di Queluz Récita: não consta no libreto Libreto: P-Ln M. 1463 P.</p>
<p>1768</p>
<p align="center">LE VICENDE AMOROSE (Drama Giocoso per Musica) Compositor: Ferdinando Bertoni Libretistta: D. Pallavicino, Arcade Timido</p> <p>Elenco: RUGGERO; CELIDORO ; CETRONELLA; RUSPOLINA; CALIMONE; POPONCINO</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: Carnevale Libreto: P-Ln M. 1003 P</p>
<p align="center">SOLIMANO (Drama per Musica) Compositor: David Perez Libretista: Giovanni A.Migliavacca</p> <p>Elenco: SOLIMANO – Luigi Torriani (T); SELIMO – Giuseppe Jozzi (C); PERSANE – Giovanni Battista Vasques (C); BARSINA – Giuseppe Orti (C); ZANGHIRE – Lorenzo Maruzzi (C); OSMINO – Lorenzo Giogetti (T).</p> <p>Local: Real Teatro dell`Ajuda Récita: Primavera 31 de março e 06 de junho Libreto: P-Ln T.S.C 176 P e BACL 11 803 45 E BR-Rn A-XV-S686</p>
<p align="center">LE DUE SERVE RIVALI (Drama Giocoso) Compositor: Tommaso Traetta Libretistta: Pietro Chiari</p> <p>Elenco: LETANZIO – Giovani Leonardi (B); CARLINA – Giuseppe Marrochini (C); GIACINTA – Giovanni Battista Vasques (C); PALMETTA – Giuseppe Orti (C); GIANNINO – Luigi Torriani (T); DON GRILLO – Francesco Cavalli (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: Estate [6 de junho] Libreto: P-Ln M 1444 P ou M 1000 P e BR-Rn A-XV-D852s</p>
<p align="center">IL SOGNO DE SCIPIONE (Drama per musica) Compositor: Luciano Xavier dos Santos Libretistta: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: SCIPIONE – Giuseppe Jozzi (C); LA COSTANZA – Giovanni Batista Vasques (C); LA FORTUNA – Giuseppe Orti (C); PUBLIO – Luigi Torianni (T); EMILIO – Lorenzo Maruzzi (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F</p> <p>Local: Real Villa di Queluz Récita: Il giorno di S. Pietro [29 de junho] Libreto: P-Ln T.S.C. 175 P</p>

<p align="center">PELOPE (dramma per musica) Compositor: Niccolò Jommelli Libretista: Mattia Verazi</p> <p>Elenco: TOANTE – Luigi Torriani (T); IPPODAMIA – Giovanni Battista Vasques (C); PELOPE – Giuseppe Jozzi (C); FENICIO – Lorenzo Maruzzi (C); ERIFILE – Giuseppe Orti (C); CIDIPPO – Lorenzo Giorgetti (T); ARGIRO – Francesco Perilla (); NETTUNO – Francesco Cavalli (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnevale Libreto: P-Ln M. 1501 P. e BR-Rn A-XV-P392</p>
1769
<p align="center">LA FINTA ASTROLOGA (Drama Giocoso) Compositor: Niccolò Piccini Libretista:</p> <p>Elenco: COSTANZA – Giovanni Battista Vasques (C); RIDOLFO – Giovani Leonardi (B); ISABELLA – Giuseppe Marrochini (C); GRILLETTA – Giuseppe Orti (C); TINTAMAR – Tadeo Puzzi (B); MESER EMBROGLIO – Luigi Torriani (T);</p> <p>Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnevale Libreto: P-Ln M. 1477 P. e BR-Rn A-XV-F</p>
<p align="center">IL VOLOGESO (Dramma per musica) Compositor: Niccolò Jomelli Libretista: Apostolo Zeno</p> <p>Elenco: LUCIO VERO – Luigi Torriani (T); VOLOGESO – Carlo Reyna (C); BERENICE – Giovanni Battista Vasques (C); LUCILLA – Giuseppe Orti (C); FLAVIO – Lorenzo Maruzzi (C); ANICETO – Giuseppe Marrochini (C);</p> <p>Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnevale Libreto: BR-Rn A-XV-V929</p>
<p align="center">L' AMOR INDUSTRIOSO Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: não consta no libreto</p> <p>Elenco: BASILIO – Gio Leonardi (B); GIULIETTA – Giovanni Battista Vasques (C); BETTINA – Giuseppe Orti (C); ARMIDORO – Luigi Torriani (T); IL CONTESSA EUGENIA – Giuseppe Romanini (C); IL CONTE ASDRUBALE – Francesco Cavalli (T); FRONTINO – Lorenzo Giorgetti (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: Primavera [31 de março] Libreto: P-Ln M 187 P e BR-Rn A-XV-A524i</p>
<p align="center">LE CINESI (Componimento Dramatico) Compositor: David Perez Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: LISINGA – Giovanni Battista Vasquez (C); SIVENE – Giuseppe Orti (C); TANGIA – Giuseppe Marrochini (C); SILANGO – Carlo Reyna (C).</p> <p>Local: Real Villa di Queluz Récita: Libreto: P-Ln T.S.C.42 P. e BR-Rn A-XV-C574</p>
<p align="center">FETONTE (dramma per musica) Compositor: Niccolò Jomelli Libretista: Mattia Verazzi</p> <p>Elenco: FETONTE – Carlo Reyna (C); CLIMENE – Giovanni Battista Vasques (C); LIBIA – Giuseppe Orti (C); ORCANE – Luigi Torriani (T); EPAFO – Lorenzo Maruzzi (C); TETI, FORTUNA – Giuseppe Romanini (C); SOLE, PROTEO – Giovanni Ripa (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: 6 de junho Libreto: P-Ln M. 994 P. e BR-Rn A-XV-F419</p>

1770

IL MATRIMONIO PER CONCORSO (Drama Giocoso)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: LAURINA – Giovanni Battista Vasques (C); LA MARCHESA – Giuseppe Orti (C); ASCANIO – Luigi Torriani (T); GASPERINO – Lorenzo Maruzzi (C); GIORGIO – Giovanni Leonardi (B); CIVETTA – Francesco Cavalli (T); GIACINTA – Giuseppe Romanini (C); CLARICE – Giuseppe Marrochini (C).

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnevale - 20 de janeiro e 25 de fevereiro

Libreto: P-Ln M. 1496 P. e BR-Rn A-XV-M445

IL RÉ PASTORE (Drama per Musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: ALESSANDRO – Luigi Torriani (T); AMINTA – Carlo Reyna (C); ELISA – Giovanni Battista Vasques (C); TAMIRI – Giuseppe Orti (C); AGENORE – Lorenzo Maruzzi (C);

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnevale [18 de janeiro e 24 de fevereiro]

Libreto: BR-Rn A-XV-A281p

LA PASTORELLA ILUSTRE (serenata)

Compositor: **Libretista:**

Elenco: Carlo Reyna (C); Giovanni Battista Vasques (C); Luigi Torriani (T); Giovanni Ripa (C); Jose Rampino ().

Personagens:

Local: Paço de Nossa Senhora da Ajuda

Récita: 31 de março

Libreto:

Mais informações: P-Lant , Casa Real, caixa 3100

LA SCHIAVA LIBERATA (Drama)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: SOLIMANO – Luigi Torriani (T); ZELIM – Carlo Reyna (C); DORIMENE – Giuseppe Orti (C); GIULIETTA – Giovanni Battista Vasques (C); ALBUMAZAR – Francesco Cavalli (B); ELMIRA – Giuseppe Romanini (C); DON GARCIA – Lorenzo Maruzzi (T); PALLOTINO – Giovanni Leonardi (B). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Récita: Primavera [31 de março]

Libreto: BR-Rn A-XV-S329

LA NITTETI (dramma per musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: AMASI – Luigi Torriani (T); SAMMETE – Carlo Reyna (C); BEROE – Giovanni Battista Vasques (C); NITTETI – Giuseppe Orti (C); AMENOFI – Lorenzo Maruzzi (C); BUBASTE – Giovanni Ripa (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Récita: 06 de junho

Libreto: P-Ln M 1454 P e BACL 11 803 51

1771

LE AVVENTURE DI CLEOMEDE (Dramma Serio Comico)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: CLEOMEDE – Carlos Reyna (C); TRIVIA – Giovanni Battista Vasques (C); LAVINIA – Giuseppe Romanini (C); ANASSANDRO – Luigi Torriani (T); IL GENIO – Giovanni Ripa (C); ERSILLA – Giuseppe Orti (C); DIRCE – Giuseppe Marrocchini (C); FIDALMO – Giovanni Leonardi (B); SILVANO – Francesco Cavalli (T); PIREMONE – Taddeo Puzzi (B).

Local: Paço de Nossa Senhora da Ajuda

Récita: abril

Libreto: P-Ln M 989 P

Mais informações: ANTT Casa Real, caixa 3100

IL CACCIATORE DELUSO (Drama serio comico)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco:

Attori Seri: MARCHESE ARMIDORO – Carlo Reyna (C); ARTENISA – Giovanni Battista Vasques (C); EMILIA – Giuseppe Orti (C); FLAVIA – Giuseppe Romanini (C); ERMINIO – Luigi Torriani (T); SILVIO – Giovanni Ripa (C).

Attori Buffi: PAINBLANC – Lorenzo Giorgetti (T); MIGRANIA – Giuseppe Marrocchini (C); TENERINA – Lorenzo Maruzzi (C); MONSIEUR DURAND – Giovanni Leonardi (B); GAROFIO – Francesco Cavali (T); GIANFIOLE – Taddeo Puzzi (B)

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1479 P. e BR-Rn A-XV-C118

SEMIRAMIDE (Drama per Musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: SEMIRAMIDE – Giovanni Battista Vasques (C); MIRTEO – Giovanni Ripa (C); IRCANO – Luigi Torriani (T); SCITALCE – Carlo Reyna (C); TAMIRI – Giuseppe Orti (C); SIBARI – Giuseppe Romanni (C).

Local: Real Teatro de Salvaterra

Récita: Carnovale e 31 de março (CR)

Libreto: P-Ln M. 1025 P. e BR-Rn A-XV-S471 1771

LA CLEMENZA DI TITO (Drama per Musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: TITO VESPASIANO – Luigi Torriani (T); VITELLIA – Giovanni Battista Vasques (C); SERVILIA – Giuseppe Orti (C); SESTO – Carlo Reyna (C); ANNIO – Giovanni Ripa (C); PUBLIO – Filippo Cappellani (T).

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Récita: 06 de junho

Libreto: P-Ln M. 991 P.

IL PALLADIO CONSERVATO (Drama per musica a cantarsi)

Compositor: Luciano Xavier dos Santos **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: não consta no libreto

Local: Real Villa di Queluz

Data: 29 de junho

Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16539650W/Il_Palladio_conservato

L'IMENEIO IN ATENE

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco:

Local:

Data: 31 de agosto

Libreto:

Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3100

1772

LA SCALTRA LETTERATA (dramma giocoso per musica)

Compositor: Niccolò Piccini **Libretista:** Antonio Palomba

Elenco: DORIMENE – Giuseppe Romanini (C); FLAMINIO – Luigi Torriani (T); GIULIA – Giovanni Battista Vasques (C); ISABELLA/LESBINA – Giuseppe Orti (C); MOMMO PATACCA – Giovanni Leonardi (B); DON PIPPO DEL GALLO – Filippo Cappellani (T); CAMILLO – Francesco Cavalli (T). Tutti virtuoso della Real Capella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1024P

EZIO (Drama per Musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: VALENTINIANO – Giovanni Ripa (C); FULVIA – Giovanni Battista Vasques (C); EZIO – Carlo Rejna (C); ONORIA – Giuseppe Orti (C); MASSIMO – Luigi Torriani (T); VARO – Giuseppe Romanini (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di sua maestà fedelissima.

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Data: 31 de março

Libreto: P-Ln M. 1446P. e BR-Rn A-XV-E99

LE AVVENTURE DI CLEOMEDE (Drama serio-comico per Musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: Attori Seri: CLEOMEDE – Carlo Reyna (C); TRIVIA – Giovanni Battista Vasques (C); LAVINIA – Giuseppe Romanini (C); ANASSANDRO – Luigi Torriani (T); IL GÊNIO – Giovanni Ripa (C). Attori Giocosi: ERSILLA – Giuseppe Orti (C); DIRCE – Giuseppe Marrocchini (C); FIDALMO – Giovanni Leonardi (B); SILVANO – Francesco Cavalli (T); PIREMONE – Taddeo Puzzi (B)

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Data: 06 de junho

Libreto: P-Ln M 989P

ISSEA (Serenata Pastorale)

Compositor: Julio Caetano Pugnani **Libretista:** Vittorio Amadeo Cigna

Elenco: ISSEA – Giovanni Battista Vasques (C); LICIDA – Carlo Reyna (C); AMINTA – Giuseppe Orti (C); MIRTILLO – Luigi Torriani (T); SACERDOTE – Taddeo Puzzi (B).

Local: Real Villa di Queluz

Récita: 29 de junho

Libreto: P-Ln M. 1032P

1773

LA FIERA DI SINIGAGLIA (Drama giocoso per musica)

Compositor: Domenico Fischietti **Libretista:** Polisseno Fegejo/Carlo Goldoni

Elenco: ISAURA – Fedele Venturini (C); CONDE ERNESTO – Luigi Torriani (T); LESBINA – Giovanni Battista Vasques (C); PROSPERO – Giovanni Leonardi (B); GIACINTA – Giuseppe Orti (C); ORAZIO – Francesco Cavalli (T); GRIFFO – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuoso della Real Capella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1014 P e BR-Rn A-XV-F465

LE LAVANDARINE (Farsetta giocosa per musica)

Compositor: Francesco Zannetti **Libretista:** Francesco Mari

Elenco: FEDELINA LAVANDARA – Fedele Venturini (C); LAURETTA LAVANDARA – Giuseppe Marrocchini (C); IL CONTE – Filippo Cappellani (T); IL MARCHESE – Giovanni Leonardi (B).

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1020P.

Compositore: Niccolò Jommelli **Librettista:** Tagliazucchi

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1500P.

Compositor: não consta no libreto **Libretista:** Polisseno Fegejo/Carlo Goldoni

Elenco: não consta no libreto

Personagens: LA CONTESSA CLARICE, DON ALEBERTO, BELTRAME, ROSINA, BERNARDINO, PASQUINA, FABRIZIO.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M1013P

Compositor:**Libretista:**

Elenco:

Local:

Récita: 19 de março

Libreto:

Mais informações: ANTT, caixa 3100

Compositore: Nicolò Jommelli **Librettista:**

Elenco: PROSERPINA (); CERERE (); TITANO (); ALFEO (); GRAN SACERDOTE GIOVE ().

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Récita 31 de março

Libreto:

Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3100

Compositor: Nicolò Jommelli **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: ARMIDA – Giovanni Battista Vasques (C); RINALDO – Carlo Reyna (C); ERMINIA – Giuseppe Orti (C); TANCREDI – Luigi Torriani (T); RAMBALDO – Giovanni Ripa (C); DANO – Giuseppe Marrocchini (C); UBALDO – Giuseppe Romanini (C). Tutti Virtuosi delle Real cappella di S. M. F.

Local: Real Teatro dell`Ajuda

Récita: Primavera [31 de março]

Libreto: P-Ln M 988P e BR-Rn A-XV-A729

Compositore: diversi celebri Maestri di Capela **Librettista:** Antonio Palomba

Elenco: FIAMMETTA – Giuseppe Marrochini (C); BERNARDONE – Giovanni Leonardi (B); TONINO – Filippo Cappellani (T). Tutti Virtuosi delle Real cappella di S. M. F.

Local: Real Villa di Oueluz

Récita: não consta no libreto

Libreto: P-Ln M. 1457P e BR-Rn A-XV-F516am

<p style="text-align: center;">EUMENE (dramma per musica) Compositore: João de Souza Carvalho Librettista: Apostolo Zeno</p> <p>Elenco: ARTEMISIA – Giovanni Battista Vasques (C); EUMENE – Carlo Reyna (C); LAODICEA – Giuseppe Orti (C); LEONATO – Giovanni Ripa (C); ANTIGENE – Luigi Torriani (T); PEUCESTE – Giuseppe Romanini (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F. Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: 6 de junho Libreto: P-Ln M. 1457P e BR-Rn A-XV-E88</p>
1774
<p style="text-align: center;">CREUSA IN DELFO (Dramma per musica) Compositore: David Perez Librettista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: SUTO – Luigi Torriani (T); CREUSA – Giovanni Battista Vasques (C); JONO – Carlo Reyna (C); LAODAMIA – Giuseppe Orti (C); FILACO – Giovanni Ripa (C); MINERVA – Giuseppe Romanini (C). Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M 1011P e BR-Rn A-XV-C925</p>
<p style="text-align: center;">IL SUPERBO DELUSO (dramma giocoso per musica) Compositore: Floriano Gasman Librettista:</p> <p>Elenco: MARCHESE TIMBALONE – Francesco Cavalli (); MARCHESINA – Giuseppe Orti (C); PANDOLFO – Giovanni Leonardi (B); LINDORO – Luigi Torriani (T); VESPINA – Giuseppe Marrochinni (C); GAZZETTA – Filippo Cappellini (). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1026 P. e BR-Rn A-XV-S959</p>
<p style="text-align: center;">L'OLIMPIADE (drama per musica) Compositore: Nicolò Jommelli Librettista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: CLISTENE – Luigi Torriani (T); ARISTEA – Giovanni Battista Vasques (C); MEGACLE – Carlo Reyna (C); ARGENE – Giuseppe Orti (C); LICIDA – Giovanni Ripa (C); AMINTA – Loreto Franchi (T); ALCANDRO – Giuseppe Romanini (C). Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: 31 de março Libreto: P-Ln M 999P e BACL 11 803 32 e BR-Rn A-XV-O46 1774</p>
<p style="text-align: center;">IL RITORNO DI ULISE IN ITACA (componimento drammatico) Compositore: David Perez Librettista: Mirtillo Felsineo Arcade Lisbonense</p> <p>Elenco: ULISSE – Carlo Reyna (C); PENELOPE – Giovanni Batista Vasques (C); ANTINEO – Luigi Torriani (T); CALIPSO – Giuseppe Orti (C); TEUCRO – Giovanni Ripa (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Real Villa di Queluz Récita: Nascimento d. Maria Clementina infanta Libreto: P-Ln M 1467P e BR-Rn A-XV-R612u 1774</p>
<p style="text-align: center;">IL TRIONFO DI CLELIA (drama per musica) Compositore: Nicolò Jommelli Libreto: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: PORSENNA – Luigi Torriani (T); CLELIA – Giovanni Battista Vasques (C); ORAZIO – Carlo Reyna (C); LARISSA – Giuseppe Orti (C); TARQUINIO – Giovanni Ripa (C); MANNIO – Giuseppe Romanini (C). Tutti Virtuosi delle Real cappella di S. M. F. Local: Real Villa di Queluz Local: Real Teatro dell'Ajuda Récita: 06 de junho Libreto: P-Ln M. 1002 P e BR-Rn A-XV-T834</p>

1775

IL FILOSOFI IMMAGINARI (Drama Giocoso per musica)

Compositor: Gennaro Astaritta **Libretista:**

Elenco: CLARICE – Giuseppe Orti (C); PETRONIO – Giovanni Leonardi (B); GIULIANO – Filippo Cappellani (T); CASSANDRA – Giuseppe Marrocchini (C); LEANDRO – Lorenzo Giorgetti (T); FOCIONE – Agostino Rocchi (); ROSINA – Fedele Venturini (C); Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1015 P

LUCIO PAPIRIO DITTATORE (dramma per musica)

Compositor: Giovanni Paisiello **Libretista:** Apostolo Zeno

Elenco: LUCIO PAPIRIO – Giovanni Ripa (C); EMILIA – Giovanni Battista Vasques (C); QUINTO FABIO – Carlo Reyna (C); MARCO FABIO – Luigi Torriani (T); FAUSTA – Giuseppe Orti (C); VOLUNNIO – Giuseppe Romanini (C); SERVILIO – Lorenzo Giorgetti (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C. 126P

**L'ACADEMIA DI MUSICA: LA CONVERSAZIONE
DIVERTIMENTI TEATRALI**

Compositor: Nicolò Jommelli **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: Personaggi dell'Accademia di musica: SIFACE – Carlo Reyna (C); LESBIA – Giovanni Battista Vasques (C); ACAMANTE – Giovanni Ripa (C).

Personaggi della Conversazione: GIOCONDA – Giovanni Battista Vasques (C); SEVERINO – Carlo Reyna (C); PLACIDO – Luigi Torriani (T).

Local: Real Teatro de Salvaterra

Data: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1004P e BR-Rn A-XV-A169

DEMOOFONTE (Drama per Musica)

Compositor: Nicolò Jommelli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: DEMOFOONTE – Luigi Torriani (T); DIRCEA – Giovanni Battista Vasques (C); TIMA – Carlo Reyna (C); CREUSA – Giuseppe Orti (C); CHERINTO – Giovanni Ripa (C); MATUSIO – Loreto Franchi (T); ADRASTO – Giuseppe Romanini (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: Real Teatro Dell'Ajuda

Récita: 06 de junho

Libreto: P-Ln M 992 P ou M 1443 P e BR-Rn A-XV-D383 1775

1776

IL TUTORE INGANNATO (Drama Giocoso)

Compositor: Luigi Mareschalchi **Libretista:** Pietro Matastasio

Elenco: D. FAVONE – Giovanni Leonardi (B); FLAVIA – Giuseppe Orti (C); LESBINA – Giuseppe Marrocchini (C); IL MARCHESE – Filippo Cappellani (T); IL CONTE – Antonio Tomiati (T); DORINA – Giuseppe Romanini (C); CRESPIANO – Innocenzo Schettini (B).

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C.192P e BR-Rn A-XV-T966

LA CONTADINA SUPERBA ovvero **IL GIOCATORE BURLATO****Compositor:** Pietro Guglielmi **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: CONTE ERNESTO – Giovanni Ripa (C); ROSINA – Giuseppe Marrocchini (C); LISETTA – Giuseppe Romanini (C); BELTRAME – Luca Manna (B); GIOCONDO – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1009 P. e BR-Rn A-XV-C759

Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3101

LA CAMERIERA PER AMORE (Drama Giocoso per musica)**Compositor:** Felice Alessandri **Libretista:** [Filippo Livigni]

Elenco: REGINELLA – Giovanni Battista Vasques (C); LINDORO – Luigi Terriani (T); IL CONTE PIPISTRELLO – Giovanni Leonardi (B); DONNA ROSELLINA – Giuseppe Marrocchini (C); IL BARONE DI ROCCA SECCA – Filippo Cappellani (T); D. TOLOMEO – Innocenzo Schettini (B); DONNA STELLINA – Giuseppe Romanini (C); GIANNETTO – Agostino Rocchi (B). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln M. 1008P e BR-Rn A-XV-C173

EFIGENIA IN TAURIDE (Drama per musica)**Compositor:** Nicolò Jommelli **Libretista:** Mattia Verazi

Elenco: TOANTE – Luigi Torriani (T); IFIGENIA – Giovanni Battista Vasques (C); ORESTE – Carlo Reyna (C); PILADE – Giovanni Ripa (C); TOMIRI – Giuseppe Orti (C); MERODATE – Antonio Tomiati (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro de Salverra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C. 107P

IL FILOSOFO AMANTE (farsa per musica)**Compositor:** Giambattista Borghi **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: IL BARON – Carlo Reyna (C); CONTESSA – Giovanni Battista Vasques (C); GIACINTA – Ansano Ferracuti (C); D. PIRLONE – Luca Manna (B); MONSU GARBINO – Antonio Tomiati (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro de Salverra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C. 84P e BR-Rn A-XV-F488

ALLESANDRO NELL'INDIE (Drama per Musica)**Compositor:** Nicolò Jommelli **Libretista:** Pietro Matastasio

Elenco: ALESANDRO – Luigi Torriani (T); PORO – Carlo Reyna (C); CLEOFIDE – Giovanni Battista Vasques (C); ERISSINA – Giuseppe Orti (C); GANDARTE – Giovanni Ripa (C); TIMAGENE – Giuseppe Romanini (C).

Local: Real Teatro Dell'Ajuda

Récita: 06 de junho

Libreto: BR-Rn A-XV-A371 1776

177724/2 - Morte de D. José I
24/04 – Dona Maria I assume o trono**LA PACE FRA LA VIRTU E LA BELEZZA** (componimento drammatico)**Compositor:** David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** VENERE – Carlo Reyna (C); PALLADE – Giuseppe Orti (C); APOLLO – Giovanni Ripa (C); MARTE – Luigi Torriani (T); AMORE – Giuseppe Romanini (C).**Local:** não consta no libreto**Récita** 17 de dezembro**Libreto:** BR-Rn A-XV-P117**1778****ALCIDE AL BIVIO** (Drama per Musica)**Compositor:** Luciano Xavier dos Santos **Libretista:** Pietro Matastasio**Elenco:** não consta no libreto**Personagens:** ALCIDE, FRONIMO, EDONIDE, ARETEA, IRIDE**Local:** Real Villa di Queluz**Data:** 5 de julho**Libreto:** P-Ln M. 1455 P**Mais informações:** Na convocação para os ensaios sabemos temos a relação dos cantores: Carlo Reyna (C); Luigi Torriani (T); Giovanni Ripa (C); Ansano Ferracuti (C); Jozé Rampino (). P- Lant, Casa Real, cx 3108**ANGELICA** (serenata per musica)**Compositor:** João de Souza Carvalho **Libretista:** Pietro Matastasio**Elenco:** ANGELICA – Giovanni Ripa (C); MEDORO – Carlo Reyna (C); ORLANDO – Luigi Torriani (T); LICORI – Giuseppe Orti (C); TIRSI – Giovanni Gelati (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F**Local:** Real Villa di Queluz**Récita:** 25 de julho**Libreto:** P-Ln 1458 e BR-Rn A-XV-A582**IL NATAL DI GIOVE** (serenata per musica)**Compositor:** João Cordeiro da Silva **Libretista:** Pietro Matastasio**Elenco:** AMALTA – Carlo Reyna (C); MELITE – Giovanni Ripa (C); CASSANDRO – Luigi Torriani (T); ADASTRO – Giuseppe Orti (C); TEMIDE – Giovanni Gelati (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.**Local:** Teatro della Real Villa di Queluz**Data:** 21 de agosto**Libreto:****OBS:** No libreto consta o nome de Giuseppe Orti. Na convocação para os ensaios não aparece o nome do cantor. Parece que foi substituído por Joze Rampino. P-Lant, Casa Real, cx. 3108**IL RITORNO DI ULISSE IN ITACA** (componimento drammatico)**Compositor:** David Perez **Libretista:** Mirtillo Felisineo**Elenco:** ULISSE – Carlo Reyna (C); PENELOPE – Giuseppe Orti (C); ANTINEO – Luigi Torriani (T); CALIPSO – Giuseppe Romanini (C); TEUCRO – Giovanni Ripa (C); MINERVA – Giovanni Gelati (C); Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F**Local:** Teatro della Real Villa di Queluz**Récita:** 17 de dezembro**Libreto:** P-Ln M 1034 P e BR-Rn A-XV-R62u 1778

1779

GLI ORTI ESPERIDI (serenata per musica)

Compositor: Jeronimo Francisco de Lima **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: ADONE – Carlo Reyna (C); VENERE – Giuseppe Orti (C); MARTE – Luigi Torriani (T); PALEMONE – Giovanni Ripa (C); EGLE – Giovanni Gelati (C). Tutti virtuosi della real cappella di S.M.F

Local: não consta no libreto

Récita: Primavera [5 de abril]

Libreto: BR-Rn A-XV-077

OBS: No libreto consta o nome de Giuseppe Orti, mas na convocação para os ensaios não aparece o nome do cantor. Parece que foi sub

L'OMAGGIO DI PASTORI (serenata)

Compositor: **Libretista:**

Elenco: Carlo Reyna (C); Luigi Torriani (T); Giovanni Ripa (C); Giovanni Gelati (C); Joze Rampino (). Tutti virtuosi della real cappella di S.M.F

Local:

Récita: 29 de junho

Libreto:

Mais informações: O libreto não foi encontrado. A prestação de contas P-Lant, Casa Real, cx. 3112

ATI E SANGARIDE (serenata per musica)

Compositor: Luciano Xavier dos Santos **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: CIBELE – Giovanni Ripa (C); ATI – Carlo Reyna (C); SANGARIDE – Giuseppe Orti (C); CELENO – Luigi Torriani (T); MIRTEO – Giovanni Gelati (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: Real Villa di Queluz

Récita: 25 de julho

Libreto: P-Ln M1028 P e BR-Rn A-XV-A872

PERSEO (Serenata per musica)

Compositor: João de Souza Carvalho **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: PERSEO – Carlo Reyna (C); CASSIOPE – Giovanni Ripa (C); ANDROMEDE – Giuseppe Orti (C); FINEO – Luigi Torriani (T); MERCURIO – Giovanni gelati (C).

Local: Real Villa di Queluz

Data: 5 de julho

Libreto: P-Ln 1466P e BR-Rn A-XV-P466

LA GALATEA (serenata per musica)

Compositor: Antonio da Silva **Libretista:** Pietro Matastasio

Elenco: GALATEA – Giuseppe Orti (C); ACIDE – Carlo Reyna (C); GLAUCE – Giovanni Ripa (C); POLIFEMO – Luigi Torriani (T); TETIDE – Giuseppe Romanini (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Villa di Queluz

Data: 21 de agosto

Libreto: P-Ln M 1462 P e BR-Rn A-XV-G146

OBS: No libreto consta o nome de Giuseppe Orti. Na convocação para os ensaios não aparece o nome do cantor. Parece que foi substituído por Joze Rampino. P-Lant, Casa Real, cx. 3114

LA PACE FRA LA VIRTU E LA BELEZZA (componimento drammatico)

Compositor: David Perez **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: VENERE (C); PALLADE (C); APOLLO (C); MARTE (T); AMORE (C).

Local: Real Teatro Dell'Ajuda

Data: 18 de dezembro

Libreto:

Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx. 3113

1780

L'ISOLA DISABITATA (serenata per musica)

Compositor: Niccolò Jommeli **Libretista:** Pietro Metastasio

Elenco: COSTANZA – Giuseppe Orti (C); SILVIA – Giovanni Ripa (C); GERNANDO – Carlo Reyna (C); ENRICO – Giuseppe Romanini (C); PROTEO – Luigi Torriani (T).

Local: Real Villa de Queluz

Récita: 31 de março

Libreto: P-Ln T.S.C. 1522 P

L'ENDIMIONE (serenata per musica)

Compositor: Niccolò Jommelli **Libretista:** Pietro Matastasio

Elenco: ENDIMIONE – Carlo Reyna (C); DIANA – Giovanni Ripa (C); SILVIO – Giuseppe Orti (C); AMORE – Giuseppe Toti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: Teatro della Real Villa di Queluz

Récita: 29 de junho

Libreto: P-Ln M 1029P e e BR-Rn A-XV-E56 1780

Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3137

TESTORIDE ARGONAUTA (Dramma per Musica)

Compositor: João de Souza Carvalho **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: ICARO – Carlo Reyna (C); TESTORIDE ARGONAUTA – Luigi Torriani (T); IRENE – Giuseppe Orti (C); LEUCIPO – Giovanni Ripa (C); NICÊA – Giuseppe Toti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: Real Villa de Queluz

Récita: 05 de Julho [25 de julho]

Libreto: P-Ln M. 1470P e e BR-Rn A-XV-T345

Obs: 26 de julho não houve a récita por conta da moléstia do El Rey. P-Lant, Casa Real, cx 3101

EDALIDE E CAMBISE (Drama per musica)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: CAMBISE – Carlo Reyna (C); EDALIDE – Giuseppe Orti (C); TERSANDRO – Luigi Torriani (T); AGENORE – Giovanni Ripa (C); LECORI – Giuseppe Toti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: não consta no libreto

Récita: 17 de dezembro

Libreto: BR-Rn A-XV-E21

1781

SELEUCO RE DI SIRIA (Drama per musica)

Compositor: João de Souza Carvalho **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: SELEUCO – Carlo Reyna (C); LAODICEA – Giuseppe Orti (C); POLICRATE – Luigi Torriani (T); NICOGENE – Giovanni Ripa (C); CORISBE – Giuseppe Toti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Villa di Queluz

Data: 5 de julho

Libreto: P-Ln M. 1469P e BR-Rn A-XV-S465

Maiores informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3119

IL NATAL D'APOLLO (serenata per musica)

Compositor: Pasquale Cofaro **Libretista:** Saverio Mattei

Elenco: ERIFILE – Giovanni Ripa (C); ALCEO – Carlo Reyna (C); ELPENORE – Luigi Torriani (T); ADASTRO – Giuseppe Orti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F

Local: Real Villa di Queluz

Data: 25 de julho

Libreto: P-Ln M. 1464P e BR-Rn A-XV-N271

Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3119

PALMIRA DI TEBE (Serenata per musica)

Compositor: Luciano Xavier dos Santos **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: PALMIRA – Giuseppe Orti (C); MEDONTE – Carlo Reyna (C); LEONIDE – Luigi Torriani (T); EURISTEO – Giovanni Ripa (C); CLIMENE – Giuseppe Toti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Villa di Queluz

Récita: 21 de agosto

Libreto: P-Ln M. 1033P e BR-Rn A-XV-P179

Maiores informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3119

ENEA IN TRACIA (Drama per musica)

Compositor: Jerônimo Francisco de Lima **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: ENEA – Carlo Reyna (C); ILIONE – Fedele Venturini (C); POLINNESTORE – Luigi Torriani (T); PILADE – Giovanni Ripa (C); ELETRA – Giuseppe Toti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: não conta no libreto

Recita: 17 de dezembro

Libreto: P-Ln M1464 P e BR-Rn A-XV-E57

Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3120

1782

EVERARDO II, RE DI LITUANIA (Drama per musica)

Compositor: João de Souza Carvalho **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: EVERARDO – Giovanni Ripa (C); ALESSANDRO AUGUSTO – Carlo Reyna (C); ERENICE – Fedele Venturini (C); LAODISLAO – Luigi Torriani (T); ELVIRA – Giuseppe Toti (C); Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Villa di Queluz

Data: 5 de julho

Libreto: P-Ln M. 1461P e BR-Rn A-XV-E93

Mais informações: P-Lant, Casa Real, Caixa 3121

CALLIROE (Serenata per musica)

Compositor: Antonio da Silva **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: CALLIROE – Giovanni Ripa (C); CORESO – Carlo Reyna (C); ELPENORE – Fedele Venturini (C), PALLANTE – Luigi Torriani (T); LAODAMIA – Giuseppe Toti (C); MERCURIO – Luigi Torriani (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Teatro della Real Villa di Queluz

Data: 25 de julho

Libreto: BR-Rn A-XV-C162

Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3121

BIRENO ED OLIMPIA (Serenata per musica)

Compositor: Antonio Leal Moreira **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: BIRENO – Carlo Reyna (C); OLIMPIA – Fedele Venturini (C); ORLANDO – Giovanni Ripa (C); CIMOSCO – Luigi Torriani (T); ALDEMONE – Giuseppe Gelati (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.

Local: Real Villa di Queluz

Data: 21 de agosto

Libreto: BR-Rn A-XV-B618

<p align="center">ADASTRO RÉ DEGLI ARGIVI (Drama per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: ADASTRO – Luigi Torriani (T); POLINICE – Carlo Reyna (C); ARGIA – Giovanni Ripa (C); INACO – Vincenzo Marini (C); TEUCRO – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local:</p> <p>Récita: 17 de dezembro</p> <p>Libreto: http://www.italianopera.org/compositori/C/c217538.htm</p>
<p align="center">PENELOPE NELLA PARTENZA DA SPARTA (drama per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: ULISSE – Carlo Reyna (C); ICARO – Luigi Torriani (T); PENELOPE – Giovanni Ripa (C); ERIGONE – Fedele Venturini (C); EURISTEO – Venanzio Aloisi. Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Teatro Dell`Ajuda</p> <p>Récita: 17 de dezembro</p> <p>Libreto: P-Ln M 1045 P e BR-Rn A-XV-P398</p> <p>Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx. 3120</p>
1783
<p align="center">SIFACE E SOFONISBA (dramma per musica da cantarsi) Compositor: Antônio Leal Moreira Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: SIFACE – Carlo Reyna (C); SOFONISBA – Giovanni Ripa (C); SCIPIONE – Luigi Torriani (T); MASSINISSA – Vincenzo Marini (C); VALERIO – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Villa de Queluz</p> <p>Récita: 5 de julho</p> <p>Libreto: P-Ln T.S.C.137P e BR-Rn A-XV-S574</p>
<p align="center">L'ENDIMIONE (Drama per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Elenco: ENDIMIONE – Carlo Reyna (C); DIANA – Giovanni Ripa (C); AMORE – Vincenzo Marini (C); NICE – Fedele Venturi (C); APOLLO – Luigi Torriani (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Villa di Queluz</p> <p>Récita: 25 de julho</p> <p>Libreto: P-Ln M. 1460 P e BR-Rn A-XV-E56 1783</p> <p>Mais informações: P-Lant, Casa real, cx 3127</p>
<p align="center">TESEO (Drama per musica) Compositor: João Francisco de Lima Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: TESEO – Carlo Reyna (C); MEDEA – Giovanni Ripa (C); EGEO – Luigi Torriani (T); EGLE – Vincenzo Marini (C); CREONTE – Ansano Ferracuti (C). MINERVA nella licenza – Vincenzo Marini (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.</p> <p>Local: Real Villa de Queluz</p> <p>Récita: 21 de agosto</p> <p>Libreto: P-Ln M 113P (manuscrito http://purl.pt/22602) e BR-Rn A-XV-T337</p> <p>Mais informações: P-Lant, Casa real, cx 3127</p>
<p align="center">IL PALLADIO CONSERVATTO (Drama per musica a cantarsi) Compositor: Luciano Xavier dos Santos Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco:</p> <p>Local: Real Teatro Dell`Ajuda</p> <p>Récita:</p> <p>Libreto:</p> <p>Mais informações: A prestação de contas está em P-Lant, Casa real, cx 3126</p>

<p style="text-align: center;">TOMIRI (drama per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: ORGONTE – Carlo Reyna (C); TOMIRI – Giovanni Ripa (C); ARBANTE – Luigi Torriani (T); TRASIMENE – Vincenzo Marini (C); FANETE – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Palazzo Dell’ Ajuda Récita: 17 de dezembro [18/12/1784 e 4/11/1791] Libreto: BR-Rn A-XV-T657 Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3130</p>
<p style="text-align: center;">LA PIETÀ DI AMORE (drama per musica) Compositor: Giuseppe Millico Libretista: Antonio Lucchesi</p> <p>Elenco: OROSMANE – Carlo Reyna (C); CLIMENE – Giovanni Ripa (C); AZEM – Vincenzo Marini (C); MORGANA – Fedele Venturi (C); AMORE – Giuseppe Romanini (C); Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: não consta no libreto [Real Villa di Queluz] Récita: 18 de dezembro Libreto: BR-Rn A-XV-P625 Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3130</p>
1784
<p style="text-align: center;">DAL FINTO IL VERO (Drama giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Saverio Zini</p> <p>Elenco: ERNESTO – Carlo Reyna (C); DONA IRENE – Giuseppe Romanini (C); DONN’AURORA – Giuseppe Marrochini (C); DON PASQUINO – Giovanni Leonardi (B); DON MARFORIO – Luca Manna (B); BETTINA – Antonio Bartolini (C); IL CONTE PELAGRILI – Luigi Torriani (T); IL MARCHESE CICALA – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Teatro di Salvaterra Recita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1486P e BR-Rn A-XV-D136 Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3502</p>
<p style="text-align: center;">ADASTRO RE DEGLI ARGIVI (Drama per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: ADASTRO – Luigi Torriani (T); POLINICE – Carlo Reyna (C); ARGIA – Giovanni Ripa (C); INACO – Vincenzo Marini (C); TEUCRO – Anzano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Villa di Queluz Data: 05 de julho Libreto: BR-Rn A-XV-A242 Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3133</p>
<p style="text-align: center;">IL RATTO DE PROSERPINA (serenata) Compositor: João Cordeiro da Silva Libretista: Caetano Martinelli</p> <p>Elenco: PROSERPINA – Carlo Reyna (C); CERERE – Giovanni Ripa (C); PLUTONE – Luigi Torriani (T); CINEA – Vincenzo Marini (C); ALFEO – Fedele Venturini (C); MERCURIO nella Licenza Luigi Torriani (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Villa di Queluz Data: 25 de julho Libreto: BR-Rn A-XV-R237 Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 313</p>
<p style="text-align: center;">CADMO (Drama per musica) Compositor: Antonio da Silva Gomes e Oliveira Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: CADMO – Carlo Reyna (C); ERMIONE – Giovanni Ripa (C); GEONE – Antonio Puzzi (T); PERICLEO – Ansano Ferracuti (C); PALLADE – Vincenzo Marini (C); GIUNONE – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Villa di Queluz Récita: 21 de agosto Libreto: P-Ln T.S.C. 31 P</p>

<p align="center">EVERARDO II RE DI LITUANIA (Drama per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: EVERARDO – Giovanni Ripa (C); ALESSANDRO AUGUSTO – Carlo Reyna (C); ERENICE – Fedele Venturini (C); ODISLAO – Policarpo Jose (T); ELVIRA – Giuseppe Toti (C); Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Teatro della Real Villa di Queluz Data: 29 de agosto Libreto: P-Ln M 1461 P Maiores informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3132</p>
<p align="center">ESIONE (Drama per musica) Compositor: Luciano Xavier dos Santos Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: LAOMEDONTE – Carlo Reyna (C); ESIONE – Giovanni Ripa (C); ERCOLE – Luigi Torriani (T); CANDACE – Vincenzo Marini (C); MITREO – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Palazzo Dell’ Ajuda Data: 17 de dezembro Libreto: P-Ln T.S.C 72P e BR-Rn A-XV-E75</p>
<p align="center">L’ ANTIQUARIO (comédia) Compositor: [Marcello Bernardini] Libretista: Marcello Bernardini</p> <p>Elenco: Carlo Reyna h (C); Giovanni Ripa h (C); Giuseppe Romanini m (C); Giuseppe Marrochini m(C); Giovanni Leonardi h(B); Luca Manna h (B); Antonio Bartolini h (C); Luigi Torriani h (T); Filippo Cappellani h (T). Local: Data: Libreto: Maiores informações: O libretto não foi encontrado. As letras minúsculas ao lado dos nomes estão na prestação de contas deixando claro os cantores que interpretaram papéis de mulher ou homem (P-Lant - Casa Real, caixa 3502).</p>
<p align="center">LE NOVANTANOVE DISGRAZIE DI PULCINELLA Compositor: Libretista:</p> <p>Elenco: Carlo Reyna m (C); Giuseppe Marrochini m(C); Giovanni Leonardi h(B); Luca Manna h (B); Luigi Torriani h (T); Filippo Cappellani h (T); Vincenzo Marini m (C); Giovanni Leonardi h (B); Maiores informações: O libretto não foi encontrado. As letras minúsculas ao lado dos nomes estão na prestação de contas indicando os cantores que interpretaram papéis de mulher ou homem (P-Lant - Casa Real, caixa 3502).</p>
1785
<p align="center">LA VERA CONSTANZA (Drama Giocoso per Musica) Compositor: Jeronimo Francisco de Lima Libretista: não consta no libretto</p> <p>Elenco: IL CONTE ERRICO – Carlo Reyna (C); ROSINA – Giovanni Gellati (C); LA BARONESSA IRENE – Giuseppe Romanini (C); MARCHESE ERNESTO – Giovanni Ripa (C); VILLOTTO – Lucca Manna (B); LISETTA – Antonio Bartolini (C); MASINO – Antonio Puzzi (T).Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Teatro de Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1027 P.</p>

<p align="center">L'IMENEI DI DELFO (serenata per musica) Compositor: Antonio Leal Moreira Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: BELLEROFONTE – Carlo Reyna (C); LAODICE – Giovanni Ripa (C); GLAUCO – Luigi Torriani (T); FENICIO – Ansano Ferracuti (C); ASPASIA – Fedele Venturi (C); LA FEBADE – Vincenzo Marini (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F. Local: Real Palazzo dell'Ajuda Récita: 28 de março Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16297701W/L'imenei di Delfo</p>
<p align="center">LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE (Drama per musica) Compositor: Jeronimo Francisco de Lima Libretista: Sig.*** Poeta Romano</p> <p>Elenco: GIOVE – Tadeo Puzzi (B); GIUNOME – Fedele Venturini (C); ERCOLE – Giovachino d'Oliveira (); EBE DEA DELLA GIOVENTU – Giovani Gellati (C); AMORE – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F. Local: Nell Palazzo dell' Eccellentissimo Signor Conte di Fernan Nuñez Récita: 1 de abril Libreto: P-Ln M 1039 P e BR-Rn A-XV-N961</p>
<p align="center">NETUNO ED EGLE (Favola Pastorale per musica) Compositor: João de Souza Carvalho Libretista: Veneto incógnito Autore</p> <p>Elenco: NETTUNO – Carlo Reyna (C); EGLE – Giovanni Gelati (C); MONTANO – Luigi Torriani (T); EURILLA – Giuseppe Romanini (C); TIRSI - Giovanni Ripa (C); PROTEU – Fedele Venturini (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Real Teatro dell'Ajuda Data: primavera Libreto: P-Ln M 997P e BR-Rn A-XV-N475</p>
<p align="center">IL RETORNO DI ASTREA IN TERRA (Drama per musica) Compositor: Jose Palomino Libretista: Sig.***</p> <p>Elenco: GIOVE – Antonio Puzzi (T); ASTREA – Fedele Venturini (C); MERCURIO – Gioacchino d'Oliveira (); GENIO IBERO – Giovanni Gelati (C); GENIO LUSITANO – Anzano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F. Local: Nell Palazzo dell' Eccellentissimo Signor Conte di Fernan Nuñez Récita: 15 junho Libreto: P-Ln M 1047 P e BR-Rn A-XV-R612a</p>
<p align="center">ASCANIO IN ALBA (Drama per musica) Compositor: Antonio Leal Moreira Libretista: Dottor Stampa</p> <p>Elenco: VENERE – Vincenzo Marini (C); ASCANIO – Carlo Reyna (C); SILVIA – Giovanni Ripa (C); ACESTE – Luigi Torriani (T); FAUNO – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F. Local: Teatro della Real Villa di Queluz Récita: 05 de julho Libreto: BR-Rn A-XV-A811a</p>
<p align="center">ERCOLE SUL TAGO (Drama per musica da cantarsi) Compositor: Luciano Xavier dos Santos Libretista: Vittorino Amedeo Cigna-Santi</p> <p>Elenco: NEARCO – Luigi Torriani (T); BEROE – Carlo Reyna (C); LINCESTE – Vincenzo Marini (C); SCITALCE – Giovanni Ripa (C); ERCOLE – Ansano Ferracuti (C); tutti virtuosi di musica della Real cappella di S.M.F. Local: Real Villa di Queluz Récita: 25 de julho Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16539509W/Ercole sul Tago</p>

<p style="text-align: center;">ARCHELAO (drama per musica) Compositor: João Cordeiro da Silva Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Elenco: CLEARCO – Carlo Reyna (C); ELMIRA – Giovanni Ripa (C); CREONTE – Luigi Torriani (T); TINDARO – Vincenzo Marini (C); TERSANDRO – Ansano Ferracuti (C); OSTANE – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Real Villa di Queluz Récita: 21 de agosto Libreto: BR-Rn A-XV-A669</p>
1786
<p style="text-align: center;">LI FRATELLI PAPPAMOSCA (Drama Giocoso per musica) Compositor: Pietro Guglielmi Libretista: não consta no libreto</p> <p>Elenco: ALESSANDRO – Carlo Reyna (C); DORINA – Giuseppe Marrocchini (C); RANIERI – Giovanni Ripa (C); BERENICE – Giovanni Gelati (C); DON SESTO PAPPAMOSCA – Giovanni Leonardi (B); DON QUINZIO PAPPAMOSCA – Luca Manna (B); VIOLA – Antonio Bartolini (C); LEONZIO – Vincenzo Leonardi (). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1494P e BR-Rn A-XV-F844 Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3505.</p>
<p style="text-align: center;">GL'INTRICHI DI DON FACILONE (dramma giocoso per musica) Compositor: Pietro Guglielmi Libreto: não consta no libreto</p> <p>Elenco: ROSINA – Giuseppe Romanini (C); LENA – Giuseppe Marrocchini (C); LINDORO – Luigi Torriani (T); DON FACILONE – Filippo Cappellani (T); FULGENZIO – Luca Manna (B). Tutti virtuosi di musica della Reale cappella di S.M.F. Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1019 P. Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3505</p>
<p style="text-align: center;">LA FINTA GIARDINIERA (Dramma Serio-Comico Per Musica) Compositor: Pasquale Anfossi Libreto: não consta no libreto</p> <p>Elenco: IL CONTINO BELFIORE – Carlo Reyna (C); LA MARCHESA VIOLANTE – Giovanni Gelati (C); IL CAVALIERE RAMIRO – Giovanni Ripa (C); ARMINDA – Giuseppe Romanini (C); DON ANCHISE – Giovanni Leonardi (B); SERPETTA – Antonio Bartolini (C); NARDO – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln T.S.C. 88 P</p>
<p style="text-align: center;">IL CONTE DI BELL'UMORE (Drama giocoso) Compositor: Marcello di Capua Libretista: Marcelo Bernardini</p> <p>Elenco: DONN'AURORA – Giuseppe Marrochini (C); IL BARON TARTARUGA – Giovanni Leonardi (B); D. PAPPAFICO – Luca Manna (B); IL CONTE DI BELL'UMORE – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F Local: Real Teatro di Salvaterra Récita: Carnovale Libreto: P-Ln M. 1010 P</p>

1787

ARTEMISIA REGINA DI CARIA (Drama per musica)

Compositor: Antonio Leal Moreira **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: MEDONTE – Carlo Reyna (C); ARTEMISIA – Vincenzo Marini (C); ATAMANTE – Giovanni Gelati (C); EUNICE – Ansano Ferracuti (C); LEARCO – Luigi Torriani (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Palazzo dell' Ajuda

Data: 17 de dezembro

Libreto: BR-Rn A-XV-A786

Mais informações: P-Lant, Casa Real, cx 3148

TELEMACO NELL' ISOLA DI CALIPSO (Drama per musica)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** incognito autore napolitano

Elenco: TELEMACO – Carlo Reyna (C); CALIPSO – Giovanni Ripa (C); MENTORE – Ansano Ferracuti (C); EUCARI – Vincenzo Marini (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: não consta no libreto

Récita: 21 de agosto

Libreto: BR-Rn A-XV-T268

1788

11/07 - morte do príncipe Dom José

L'ITALIANA IN LONDRA (Drama Giocoso per musica)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: MILORD ARESPIGH – Carlo Reyna (C); LIVIA – Giovanni Gelati (C). MADAMA BRILLANTE – Giuseppe Marrochini (C); DON POLIDORO – Luca Manna (B); SUMERS – Innocenzo Schettini (B). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C.121P e BR-Rn A-XV-I88

SOCRATE IMMAGINARIO (dramma giocoso per musica)

Compositor: Giovanni Paisiello **Libretista:** Giovanni Battista Lorenzi e Ferdinando Galiani

Elenco: DONNA ROSA – Giuseppe Marrochini (C); DON TAMMARO PROMONTORIO – Vincenzo Schettini (B); IPPOLITO – Luigi Torriani (T); MASTRO ANTONIO – Luca Manna (B); EMILIA – Giuseppe Romanini (C); CALANDRINO – Filippo Cappellani (T).

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C. 174 P e BR-Rn A-XV-S678

MEGARA TEBANA (Drama per musica)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: ALCIDE – Carlo Reyna (C); MEGARA TEBANA – Giovanni Gelati (C), LICO – Policarpo Jose Antonio da Silva (); NIREO – Vincenzo Marini (C); ARSACE – Ansano Ferracuti (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: não consta no libreto

Data: 25 de julho

Libreto: BR-Rn A-XV-M496

Mais informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3149

GLI EROI SPARTANI (Drama per musica)

Compositor: Antonio Leal Moreira **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: EURIMACO TEBANO – Carlo Reyna (C); ISMENE – Vincenzo Marini (C); LISANDRO – Policarpo José Antonio da Silva (); ALCIBIADE – Ansano Ferracuti (C); ARCHIDAMO – Carlo Contucci (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: não consta no libreto

Récita: 21 de agosto

Libreto: BR-Rn A-XV-E71

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, caixa 3150

1789

BAUCE E PALEMONE (Drama per musica)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: PALEMONE – Carlo Reyna (C); BAUCE – Vincenzo Marini (C); GIOVE/ALCEO – Ansano Ferracuti (C); MERCURIO – Carlo Contucci (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: não consta no libreto

Data: 25 de abril

Libreto: BR-Rn A-XV-B337

LA VERA CONSTANZA (Drama Giocoso per Musica)

Compositor: Jeronimo Francisco de Lima **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: IL CONTE ERRICO – Carlo Reyna (C); ROSINA – Giovani Gellati (C); LA BARONESSA IRENE – Giuseppe Toti (C); MARCHESE ERNESTO – Giovanni Ripa (C); VILLOTTO – Lucca Manna (B); LISETTA – Antonio Bartolini (C); MASINO – Antonio Puzzi (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro dell'Ajuda

Data: 13 de maio

Libreto: BR-Rn A-XV-V473

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, caixas 3156 e 3505

NUMA POMPILIO IL RE DE ROMANI (Serenata per musica)

Compositor: João de Souza Carvalho **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: NUMA POMPILIO – Carlo Reyna (C); EGERIA- Ansano Ferracuti (C) ; FLAMINIO – Giuseppe Toti (C); MANNIO- Giovanni Gelati (C); PROCULO- Carlo Contuc i (C). Tutti Virtuosi di Musica della Real Cappella

Local: Real Palazzo di Lisbona

Récita: 24 de junho

Libreto: BR-Rn A-XV-N971

LINDANE E DALMIRO (drama serio-comico)

Compositor: João Cordeiro da Silva **Libretista:** Gaetano Martinelli

Elenco: DALMIRO – Carlo Reyna (C); LINDANE – Giovani Gellati (C); LA BARONESSA LUCREZIA – Giuseppe Marrocchini (C); DON FABRIZIO – Innocenzo Schettini (B); IL MARCHESE PANCOTTONE – Lucca Manna (B); MONSIEUR RAGOUT– Filippo Cappellani (T); GIACINTA – Antonio Bartolini (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro Dell'Ajuda

Data: 17 de dezembro

Libreto: P-Ln M 1451 P

1790

L'AMORE INGEGNOSO (dramma per musica)

Compositor: Giovanni Paisiello

Libretista: não consta no libreto

Elenco: LEANDRO – Carlo Reyna (C); GIANNINA – Giovanni Gelati (C); LINDORA – Giuseppe Marrochini (C); DON MARTUFO – Innocenzo Schettini (B); BERTO – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro di Salvaterra

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln cota M. 1475 P.

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, cx 3504

LE TRAME DELUSE (Drama giocoso per musica)

Compositor: Domenico Cimarosa

Libretista: Giuseppe Matia Diodati

Elenco: CLICERIO – Carlo Reyna (C); ORTENSIA – Giovanni Gelati (C); DORINDA – Giuseppe Marrochini (C); D. ARTABANO – Innocenzo Schettini (B); D. NARDO FIONZA – Luca Manna (B); OLIMPIA – Antonio Bartolini (C). Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro Dell'Ajuda

Récita: 13 de maio

Libreto: P-Ln M 1001 P e BR-Rn A-XV-T771

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, cx 3504

NUMA POMPILIO IL RE DE ROMANI (Serenata per musica)

Compositor: João de Souza Carvalho

Libretista: Gaetano Martinelli

Elenco: NUMA POMPILIO – Carlo Reyna (C); EGERIA – Ansano Ferracuti (C); FLAMINIO – Vincenzo Marini (C); MANNIO – Giovanni Gelati (C); PROCULO – Giovanni Contucci (C). Innocenzo Schettini nos coros. Tutti virtuosi della Real cappella di S.M.F.

Local: Real Palazzo de Lisboa

Récita: 25 de julho

Libreto:

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, cx 3158

ARTEMISIA REGINA DI CARIA (Drama per musica)

Compositor: Antonio Leal Moreira

Libretista: Gaetano Martinelli

Elenco: [MEDONTE] – Carlo Reyna (C); [ARTEMISIA] – Vincenzo Marini (C); [ATAMANTE] – Giovanni Gelati (C); [EUNICE] – Ansano Ferracuti (C); [LEARCO] – Policarpo (T).

Local: Teatro della Real Villa di Queluz

Data: 04 de novembro

Libreto: não foi encontrado

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, cx 3159. Na prestação de contas estão listados os nomes dos cantores, e só houve uma mudança que foi o tenor. Como essa ópera foi encenada em 1787 com o mesmo elenco, acredito que os cantores não tenham mudado de personagens.

AXUR RE DI ORMUS (Drama serio-comico per musica)

Compositor: Antonio Salieri

Libretista: Lorenzo da Ponte

Elenco: ATAR – Carlo Reyna (C); ASPASIA – Giovanni Gelati (C); AXUR – Innocenzo Schettini (B); ALTAMOR – Giovanni Ripa (C); ARTENEO – Carlo Contucci (C); FIAMMETTA – Giuseppe Marrochini (C); BISCROMA – Luca Manna (B); URSON – Giuseppe Martini (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F.

Local: Real Teatro Dell'Ajuda

Data: 17 de dezembro

Libreto: P-Ln M 990 P e BR-Rn A-XV-A972

Mais Informações: P-Lant, Casa Real, cx 3504

1791

LE DUE BARONI DI ROCCA AZZURRA (Drama giocoso per musica)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:**

Elenco: DON DEMOFONTE CUCUZZONI – Innocenzo Schettini (B); MADAMA LAURA MILANESE – Giovanni Gelati (C); SANDRA – Giuseppe Marrocchini (C); BARON TOTARO – Luca Manna (B); FRANCHETTO – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salverra

Recita: Carnevale

Libreto: P-Ln M 1490 P e BR-Rn A-XV-D794

LA BELLA PESCATRICE (Drama giocoso per musica)

Compositor: Pietro Guglielmi **Libretista:** não consta no libreto [Francesco Saverio Zini]

Elenco: CELIDORO – Carlo Reyna (C); DORINDA – Giovanni Gelati (C); VESPINA – Giuseppe Marrocchini (C); DON ALFONSO – Luca Manna (B); MACCABRUNO – Innocenzo Schettini (B); IL CONTE LUMACA – Filippo Cappellani (T); LISETTA – Antonio Bartolini (C). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnevale

Libreto: P-Ln M.1007 P. e BR-Rn A-XV-B433

LA PASTORELLA NOBILE (drama giocoso)

Compositor: Pietro Guglielmi **Libretista:** não consta no libreto

Elenco: ASTOLFO – Carlo Reyna (C); EURILLA – Giovanni Gelati (C); DON CALLOANDRO – Luca Manna (B); DONNA FLORIDA – Giuseppe Marrocchini (C); DON POLIBIO – Innocenzo Schettini (B); DON ASTIANATTE – Filippo Cappellani (T). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Reale Teatro dell'Ajuda

Récita: 13 de maio

Libreto: BR-Rn A-XV-P293

1792

D. João assume a regência do trono português

IL FINTO ATROLOGO (Drama giocoso per musica)

Compositor: Francesco Bianchi **Libretista:**

Elenco: IL CAVALIER GIOCONDO – Valeriano Violani (C); LA CONTESSA DI BELFIORI – Giovanni Gelati (C); DONNA ELISA – Francesco Angelelli (C); DON ERICHETTO – Innocenzo Schettini (B); DON SEMPRONIO – Luca Manna (B). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnevale

Libreto: P-Ln M.1478 P e BR-Rn A-XV-F516at

RICCARDO COR DI LEONE (Comedia per musica)

Compositor: André Ernest Modeste Grétry **Libretista:**

Elenco: RICCARDO – Carlo Reyna (C); MARGHERITA – Valeriano Violani (C); BLONDELO – Innocenzo Schettini (B); LAURETA – Giuseppe Marrocchini (C); GUGLIELMO – Giuseppe Forlivesi (T); FLORESTANO – Filippo Cappellani (T); GIANNINO – Giovanni Gelati (C); MAROCONE – Salvator Botticelli (B); MENGOTTA – Antonio Bartolini (C); SANDRINA – Giuseppe Capranica (C); MENGOTTTO – Luca Manna (B). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salverra

Récita: Carnevale

Libreto: BR-Rn A-XV-R489

LA MODISTA RAGGIRATRICE (drama giocoso per musica)

Compositor: Giovanni Paisiello **Libretista:** [Giovanni Battista Lorenzi]

Elenco: MADAMA PERLINA – Francesco Angelelli (C); GIANFERRANTE – Giuseppe Forlivesi (T); DON GAVINO – Luca Manna (B); NINETTA – Giuseppe Capranica (C); CHIARINA – Antonio Bartolini (C); DON MITRIDATE – Filippo Cappellani (T); CECCOTTO – Salvator Botticelli (B). Tutti virtuosi della Real Cappella di S.M.F

Local: Real Teatro di Salvaterra

Recita: Carnovale

Libreto: P-Ln M 1497 P e BR-Rn A-XV-M692

1793

A partir desse ano todas as informações contidas foram gentilmente cedidas pelo Doutor David Cranmer. Informações mais completas consultar sua tese (P-Ln M. 102 A e M. 103 A.).

LA BALLERINA AMANTE (Drama giocoso per musica)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:** Giuseppe Palomba

Direção: António Leal Moreira

Elenco: MADAMA RUBICONDA – Domenico Caporalini (C); D. TOTOMAGLIO – Francesco Marchesi (B); MONSÙ FRANCHILLON – Pietro Guariglia (T); ORTENSIA – Michele Cavanna (C); D. PETRONIO – Loretto Olivieri (B); MAZZACOGNA – Paolo Boscoli (C); BETTINA – Natale Rossi (C); CAVALIER BIRENO – Francesco Franchi (T).

Récita: Estate [30 de junho]

Libreto: P-Ln T.S.C. 23 P e BR-Rn A-XV-B191

LE GELOSIE VILLANE (Drama giocoso per musica)

Compositor: Giuseppe Sarti **Libretista:** Tommaso Grandi adaptação Carlo Goldoni

Direção: António Leal Moreira

Elenco: GIANNINA – Domenico Caporalini (C); CECCHINO – Francesco Marchesi (B); MARCHESE ROBERTO – Pietro Guariglia (T); OLIVETTA – Michele Cavanna (C); SANDRINA – Carlo Onesti (C); TOGNINO – Loretto Olivieri (B); MENGONE – Paolo Boscoli (C); NARDUCCIO – Francesco Franchi (T)

Récitas: Estate [24 de julho, 03 de agosto] e 12 de fevereiro de 1794

Libreto: P-Ln T.S.C. 98 P.

LA FRASCATANA (Drama giocoso per musica)

Compositor: Giovanni Paisiello **Libretista:** Filippo Livigni

Direção: António Leal Moreira

Elenco: VIOLANTE – Domenico Caporalini (C); D. FABRIZIO – Francesco Marchesi (B); NARDONE – Pietro Guariglia (T); D.STELLA – Michele Cavanna (C); LISETTA – Natale Rossi (C); PAGNOTTA – Paolo Boscoli (C); CAVALIER GIOCONDO – Francesco Franchi (T).

Récitas: Estate [21 de agosto e 04 de setembro]

Libreto: P-Ln T.S.C 93.P cópia manuscrita <http://purl.pt/15234>

FRA I DUE LITIGANTI IL TERZO GODE (Drama giocoso)

Compositor: Giuseppe Sarti **Libretista:** Carlo Goldoni

Direção: António Leal Moreira

Elenco: DORINA – Domenico Caporalini (C); TITTA – Francesco Marchesi (B); MASOTTO – Pietro Guariglia (T); LA CONTESSA – Michele Cavanna (C); MINGONE – Loretto Olivieri (B); CONTE BELFIORE – Paolo Boscoli (C); LIVIETTA – Carlo Onesti (C).

Récitas: Autunno [20 de setembro] e 07 de fevereiro 1794

Libreto: P-Ln T.S.C. 91 P

<p align="center">LO SCIOCCO POETA DI CAMPAGNA (farsa) Compositor: Pietro Guglielmi Libretista: Francesco Saverio Zini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: FIORDISPINA – Domenico Caporalini (C); D. PROPERZIO CLARAMELLA – Francesco Marchesi (B); DORANTE – Antonio Brizzi (T); CHIARETTA – Michele Cavanna (C); AGATINA – Carlo Onesti (C); GOVERNATORE DI FIUME SECCO – Loretto Olivieri (B); BARON SCARTAFFIO – Paolo Boscoli (C). Récitas: Carnevale [10 e 24 de janeiro e 01 de fevereiro] Libreto: P-Ln M. 1206 P.</p>
<p align="center">GLI AMANTI DELLA DOTE (farsa) Compositor: Pietro Guglielmi Libretista: Francesco Saverio Zini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GIULIETTA – Domenico Caporalini (C); D. FAVONIO – Francesco Marchesi (B); LEANDRO – Pietro Guariglia (T); CELINDA – Michele Cavanna (C); FIORINA – Natale Rossi (C); MINOSSA – Antonio Brizzi (T); MUZIO BATTIPAGLIA – Loretto Olivieri (B). Récitas: Carnevale [24 de janeiro e 01 de fevereiro] Libreto: http://www.italianopera.org/compositori/G/c2184012.htm</p>
<p align="center">LA MOLINARA ossia L'AMOR CONTRASTATO (Drama giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: RACHELINA – Domenico Caporalini (C); NOTAR PISTOFOLO – Francesco Marchesi (B); D. CALLOANDRO – Pietro Jobit (T); EUGENIA – Michele Cavanna (C); D. ROSPOLONE – Paolo Boscoli (C); AMARANTA – Carlo Onesti (C); D. LUIGINO – Francesco Franchi (T). Récitas: Autunno [18 de outubro, 4 e 11 novembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 134 P</p>
<p align="center">CHI DELL'ALTRUI SI VESTE PRESTO SI SPOGLIA (Drama giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: NINETTA ZUCCALVENTO – Domenico Caporalini (C); MARTUFFO – Francesco Marchesi (B); CAPITANO D. PUTIFARRE – Pietro Guariglia (T); STELLIDAURA – Natale Rossi (C); MIRANDOLINA – Michele Cavanna (C); GIANFABRIZIO – Paolo Boscoli (C); GABBAMONDO – Loretto Olivieri (B); FIORETTA – Carlo Onesti (C). Récitas: Autunno [22 e 30 de novembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 36 P (manuscrito http://purl.pt/16474)</p>
<p align="center">A SALOIA NAMORADA ou O REMÉDIO É CASAR (Pequena farsa dramática) Compositor: António Leal Moreira Libretista: Domingos Caldas Barbosa</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ALBINA – Domenico Caporalini (C); ALONSO – Francesco Marchesi (B); ROSALIA – Michele Cavanna (C); VALERIO – Paolo Boscoli (C). Récita: não consta no libreto [09 de dezembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 168 P</p>
<p align="center">LA VIRTUOSA IN MERGELLINA (Dramma giocoso) Compositor: Pietro Guglielmi Libretista: Francesco Saverio Zini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ADALINDA – Domenico Caporalini (C); D. MERCURIO – Francesco Marchesi (B); LELIO – Pietro Guariglia (T); ROSMIRA – Michele Cavanna (C); DON ERCOLINO – Paolo Boscoli (C); DORALBA – Natale Rossi (C); LIVIETTA – Carlo Onesti (C); PANCRAZIO – Francesco Franchi (T). Récita: 17 de dezembro Libreto: P-Ln T.S.C. 201P ou T.S.C. 202 P ou T.S.C. 203 P</p>

1794

LO SCIOCCO POETA DI CAMPAGNA (Farsa)

Compositor: Pietro Guglielmi **Libretista:** Francesco Saverio Zini

Direção: António Leal Moreira

Elenco: FIORDISPINA – Domenico Caporalini (C); D. PROPERZIO CLARAMELLA – Francesco Marchesi (B); DORANTE – Antonio Brizzi (T); CHIARETTA – Michele Cavanna (C); AGATINA – Carlo Onesti (C); GOVERNATORE DI FIUME SECCO – Loretto Olivieri (B); BARON SCARTAFFIO – Paolo Boscoli (C).

Récita: Carnevale [24 janeiro e 1 Fevereiro]

Libreto: P-Ln M 1206 P

GLI AMANTI DELLA DOTE (Farsa)

Compositor: Pietro Guglielmi * **Libretista:** Francesco Saverio Zini

Direção: António Leal Moreira

Elenco: GIULIETTA – Domenico Caporalini (C); D. FAVONIO – Francesco Marchesi (B); LEANDRO – Pietro Guariglia (T); CELINDA – Michele Cavanna (C); FIORINA – Natale Rossi (C); MINOSSA – Antonio Brizzi (T); MUZIO BATTIPAGLIA – Loretto Olivieri (B).

Récita: Carnevale [24 de janeiro e 1 de fevereiro]

Libretto: http://openlibrary.org/works/OL16133725W/Gli_amanti_della_dote

Maiores informações: O libretto apresenta o nome de Guglielmi, mas no manuscrito aprovado pela Real Mesa Censória conta o nome de Silvestro Palma (P-Lant Real Mesa Censória, caixa 322, livro 2211).

IL FANATICO BURLATO (Dramma giocoso)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:** Francesco Saverio Zini

Direção: António Leal Moreira

Elenco: DORISTELLA – Domenico Caporalini (C); D. FABRIZIO – Francesco Marchesi (B); CONTE ROMOLO – Pietro Guariglia (T); GIANNINA – Michele Cavanna (C); LINDORO – Antonio Brizzi (T); VALERIO – Francesco Franchi (T).

Récita: Carnovale [14 e 19 fevereiro]

Libreto: P-Ln L.5758//2 P (em mau estado, digitalização a pedido)

GIANNINA E BERNARDONE (Dramma giocoso)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:** Filippo Livigni

Direção: António Leal Moreira

Elenco: não consta no libretto

Personagens: GIANNINA () BERNARDONE (B) LAURETTA (), DONNA AURORA (), CONTE FRANCONI (T); DON ORLANDO (B) MASINO (T).

Récita: não consta no libretto [1 de março]

Libreto: <http://www.amadeusonline.net/almanacco.php?Start=3375&Giorno=&Mese=&Anno=&Giornata=Sabato&Testo=&Parola=Stringa>

UNA COSA RARA ossia BELLEZZA ED ONESTÀ (Dramma giocoso)

Compositor: Vicente Martín y Soler (Martini) **Libretista:** Lorenzo da Ponte

Direção: António Leal Moreira

Elenco: LILLA – Domenico Caporalini (C); TITTA – Francesco Marchesi (B); GIOVANNI – Pietro Guariglia (T); GHITA – Michele Cavanna (C); LUBINO – Antonio Brizzi [Buzzi] (T); ISABELLA – Natale Rossi (C); LISARGO – Loretto Olivieri (C); CORRADO – Paolo Boscoli (C).

Récitas: 29 de abril [13 e 23 de maio, 29 agosto, 26 e 28 de novembro]

Libreto: P-Ln T.S.C. 50 P e BR-Rn A-XV-C834

<p style="text-align: center;">LICENÇA ELOQUENTE Compositor: Anônimo Libretista:</p> <p>Direção: [António Leal Moreira] Elenco: Antonio Brizzi (T). Récita: 29 de abril Libreto: http://www.amadeusonline.net/almanacco.php?Start=550&Giorno=29&Mese=&Anno=&Giornata=&Testo=&Parola=Stringa</p>
<p style="text-align: center;">I VIAGGIATORI FELICI (Drama Giocoso per musica) Compositor: Pasquale Anfossi Libretista: Filippo Livigni</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: BETTINA – Domenico Caporalini (C); GIANNETTO – Francesco Marchesi (B); D. ISABELLA – Michele Cavanna (C); D.GASTONE – Antonio Brizzi (T); LAURETTA – Natale Rossi (C); PANCRAZIO – Paolo Boscoli (C); PASQUINO – Francesco Franchi (T). Récitas: Primavera [28 de maio, 18 e 20 de junho] Libreto: P-Ln manuscrito http://purl.pt/15236</p>
<p style="text-align: center;">LA VENDEMMIA (Drama Giocoso) Compositor: Giuseppe Gazzaniga Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: AGATINA – Michele Cavanna (C); CONTE ZEFIRO – Francesco Marchesi (B); MARCHESE DEL POGGIO – Antonio Brizzi (T); D.ARTEMISIA – Natale Rossi (C); CARDONE – Giovanni Somma (T); D. FAUSTO – NN (). Récitas: 24 de junho [02 e 04? de julho] Libreto: P-Ln M. 1239 P e BR-Rn A-XV-V452</p>
<p style="text-align: center;">I FINTI EREDI (Dramma giocoso) Compositor: Giuseppe Sarti Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GIANNINA – Domenico Caporalini (C); PIEROTTO – Girolamo Crucciatì (B); CAV. DELL'OCA – Pietro Guariglia (T); MARCHESE – NN (); D. GRIFFAGNO – Paolo Boscoli (C); ISABELLA – Vincenzo Fedeli (C); ANTONIETTA – Natale Rossi (C). Récitas: Estate [09 de junho, 25 e 30 de julho] 30 de novembro, 3 de dezembro Libreto: P-Ln T.S.C. 90 P</p>
<p style="text-align: center;">IL MATRIMONIO SEGRETO (Drama Giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: CAROLINA – Domenico Caporalini (C); PAOLINO – Luigi Bruschi (T); SIG. GERONIMO – Francesco Marchesi (B); CONTE ROBINSON – Girolamo Crucciatì (B); FIDALMA – Michele Cavanna (C); ELISETTA – Vincenzo Fedeli (C); PILONE – Cesare Biscossi (B) Récita: Estate [06 de agosto] Libreto: P-Ln M. 972 P ou T.S.C. 130 P.</p>
<p style="text-align: center;">LA SERVA INNAMORATA (Drama Giocoso) Compositor: Pietro Guglielmi Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: VIOLA – Domenico Caporalini (C); OTTAVIO – Luigi Bruschi (T); D. GERONZIO – Gerolamo Crucciatì (B); ROSA – Natale Rossi (C); CHIARETTA – Michele Cavanna (C); TORDIGLIONE – Paolo Boscoli (C); GALOPPINO – Cesare Biscossi (B). Récitas: Estate 05 de setembro [15 e 18 de setembro, 12 de dezembro] Libreto: P-Ln M. 1223 P ou T.S.C. 171 P</p>

<p align="center">NINA ossia LA PAZZA PER AMORE (Commedia in prosa, ed in verso, e per musica) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giuseppe Carpani adaptado por G. B. Lorenzi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: NINA – Domenico Caporalini (C); LINDORO – Luigi Bruschi (T); CONTE – Girolamo Crucciati (); SUSANNA – Michele Cavanna (C); GIORGIO – Paolo Boscoli (C); PASTORE – Pietro Guariglia (T). Récitas: Autunno [10 de outubro e 7,8,10 e 22 de dezembro] Libreto: P-Ln M. 976 P (libreto incompleto) ou M. 1189 P.</p>
<p align="center">LA MOLINARA ossia L'AMOR CONTRASTATO (Drama giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: RACHELINA – Domenico Caporalini (C); NOTAR PISTOFOLO – Francesco Marchesi (B); D. CALLOANDRO – Pietro Jobit (T); EUGENIA – Michele Cavanna (C); D. ROSPOLONE – Paolo Boscoli (C); AMARANTA – Carlo Onesti (C); D. LUIGINO – Francesco Franchi (). Récita: Autunno [04 de novembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 134 P</p>
<p align="center">IL PITTOR PARIGINO (Dramma giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giuseppe Petrosellini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: CINTIA – Domenico Caporalini (C); MONSIEUR CROTIGNAC – Luigi Bruschi (T); BARON TROPPO – Francesco Marchesi (B); BROCCARDO – Pietro Guariglia (T); MADEMOISELLE EURILLA – Michele Cavanna (C); SANDRA – Natale Rossi (C); SERPIONE – Cesare Biscossi (B). Récitas: Autunno [14 e 23 de novembro, 14 de dezembro] Libreto:</p>
<p align="center">EUGENIA (Dramma in prosa) Compositor: Sebastiano Nasolini Libretista: Giuseppe Mara Foppa</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: EUGENIA – Domenico Caporalini (C); BARONE HARTLEY – Girolamo Crucciati (B); LORD CONTE DI CLARENDON – Luigi Bruschi (T); DRINCK – Francesco Marchesi (B); MADAMA MURER – Michele Cavanna (C); SER CARLO – Pietro Guariglia (T); BETSY – Natale Rossi (C); COVVERLY – Paolo Boscoli (C); ROBERTO – Cesare Biscossi (B). Récita: 17 de dezembro Libreto:</p>
<p align="center">A VINGANÇA DA CIGANA (Drama joco serio) Compositor: António Leal Moreira Libretista: Lereño Secinuntino Arcade Romano [Domingos Caldas Barbosa]</p> <p>Elenco: PEPA – Domenico Caporalini (C); MONSIEUR PIERRE – Luigi Bruschi (T); TARELO – Francesco Marchesi (B); CHIBANTE – Antonio Brizzi (T); GRILO – Girolamo Crucciati (B); CAMILA – Michele Cavanna (C); LAMBISCA – Vincenzo Fedeli (C); CAZUMBA – Paolo Boscoli (C); OFICIAL – Cesare Biscossi (B). Récita: não consta no libreto [22 de dezembro] Libreto: P-Ln M. 1241 P. (manuscrito http://purl.pt/16632)</p>
<p align="center">1795</p>
<p align="center">IL PALAZZO D'OSMANO (Dramma giocoso) Compositor: Gazzaniga e peças de Antonio Leal Moreira Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: desconhecido Personagens: OSMANO, ROSANA, ZAIDA, FEDA, RECHA, PAOLINO, NACHOR, ALI Récitas: Carnevale [21 de janeiro e 6 de fevereiro] Libreto: P-Ln manuscrito http://purl.pt/16475</p>

<p align="center">L'IMPRESARIO IN ANGUSTIE (Burleta/Farsa) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giuseppe Maria Diodati</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: não consta no libreto Personagens: FIORDISPINA CORIBANTI, DON GRISOBALO, GELINDO SCAGLIOZZI, DON PERIZONIO CATTAPANE, MERLINA, DORALBA, STRAMBINO Récita: Carnevale [7 de fevereiro] Libreto: P-Ln T.S.C. 110 P.</p>
<p align="center">LA SCUOLA DE'GELOSI ou A ESCOLA DOS CIOZOS (Dramma giocoso) Compositor: Antonio Salieri Libretista: Caterino Mazzolà, tradução de Domingos Caldas Barbosa</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ERNESTINA – Domenico Caporalini (C); CONTE – Luigi Bruschi (T); CONTESSA – Michele Cavanna (C); TENENTE – Antonio Brizzi (T); BLASIO – Francesco Marchesi (B); GERONTE – Paolo Boscoli (C); LISETTA – Vincenzo Fedeli (C). Récita: não consta no libreto [7 de fevereiro] Libreto: P-Ln manuscrito http://purl.pt/16473</p>
<p align="center">LO STRAMBO IN BERLINA (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Girolamo Toniolo a partir de libreto de G. Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GUERINA – Domenico Caporalini (C); RICCARDO – Luigi Bruschi (T); ARSENIO – Francesco Marchesi (B); ROSAURA – Michele Cavanna (C); VALERIO – Paolo Boscoli (C); GIACCHINETTO – NN. Récitas: não consta no libreto [06, 25 e 29 de abril] Libreto: P-Ln M. 1227 P. ou T.S.C. 179 P.</p>
<p align="center">L'OMAGGIO DE'PASTORI DELLA REAL VILLA DI QUELUZ (Elogio) Compositor: não consta no libreto Libretista:</p> <p>Direção: [António Leal Moreira] Elenco: não consta no libreto Personagens: SILVIA, LICORI, NERALCO, AMINTA Récita: 25 de abril Libreto:</p>
<p align="center">IL PRESAGIO DI TEMIDE (componimento drammatico) Compositor: Gaetano Martinelli Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: não consta no libreto Personagens: TEMIDE, APOLLO, LA RELIGIONE, LA FORTUNA Récita: 29 de abril Libreto: P-Ln M. 3273 V</p>
<p align="center">IL PALAZZO D'OSMANO (Dramma giocoso) Compositor: Giuseppe Gazzaniga* Libretista: G. Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: não consta no libreto Personagens: OSMANO, ROSANA, ZAIDA, FEDA, RECHA, PAOLINO, NACHOR, ALI Récita: Carnevale [21 de janeiro e 6 de fevereiro] Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16133717W/Il_palazzo_d'Osmano Maiores Informações: De acordo com a documentação de Vila Viçosa Moreira compôs cinco peças para essa ópera</p>

<p align="center">L'IMPRESARIO IN ANGUSTIE (farsa per musica) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giuseppe Maria Diodati</p> <p>Direção: [António Leal Moreira] Elenco: não consta no libretto Récita: não consta no libretto [7 de fevereiro] Libreto: P-Ln T.S.C. 110 P</p>
<p align="center">LA SCUOLA DE'GELOSI (Dramma giocoso) Compositor: Antonio Salieri Libretista: Caterino Mazzolà</p> <p>Direção: [António Leal Moreira] Elenco: ERNESTINA – Domenico Caporalini (C); CONTE – Luigi Bruschi (T); CONTESSA – Michele Cavanna (C); TENENTE – Antonio Brizzi (T); BLASIO – Francesco Marchesi (B); GERONTE – Paolo Boscoli (C); LISETTA – Vincenzo Fedeli (C) Récita: não conta no libretto [7 February] Libreto:</p>
<p align="center">LO STRAMBO IN BERLINA (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: G. Toniolo adaptado por G. Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GUERINA – Domenico Caporalini (C); RICCARDO – Luigi Bruschi (T); ARSENIO – Francesco Marchesi (B); ROSAURA – Michele Cavanna (C); VALERIO – Paolo Boscoli (C); GIACCHINETTO – NN Récita: Primavera [6, 25 e 29 de abril] Libreto: P-Ln M 1227 P</p>
<p align="center">DORVAL E VIRGINIA (Dramma per prosa e musica) Compositor: Pietro Carlo Guglielmi Libretista: Giuseppe Maria Foppa</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: VIRGINIA – Domenico Caporalini (C); DORVAL – Luigi Bruschi (T); DOMENICO – Francesco Marchesi (B); CLERMONT – Girolamo Crucciatì (B); MARGHERITA – Michele Cavanna (C); ZABI – NN (), BERVIL – Cesare Biscossi (B). Récita: 13 de maio Libreto: P-Ln T.S.C. 62 P</p>
<p align="center">LA GROTTA DI TROFONIO (Dramma giocoso) Compositor: Antonio Salieri Libretista: Giovanni Battista Casti</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: desconhecido Personagens: ARISTONE, OFELIA, DORI, ARTEMIDORO, PLISTENE, TROFONIO Récita: Primavera Libreto: P-Ln T.S.C. 105 P</p>
<p align="center">LA FINTA BARONESSA o LI DUE FRATELLI RIDICOLI (Dramma giocoso) Compositor: Felici Alessandri Libretista: Filippo Livigni</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ROSINA – Domenico Caporalini (C); RUGGIERO – Michele Schira (T); D. SESTO – Gaetano Neri (B); LEONZIO – Andrea Rastrelli (C); BERENICE – Michele Cavanna (C); D. QUINZIO – Paolo Boscoli (C); BARTOLINA – Pasquale Rossetti (C). Récita: Estate [19 de agosto] Libreto: P-Ln T.S.C. 87 P.</p>

<p align="center">IL MERCATO DI MONFREGOSO (Dramma giocoso) Compositor: Niccolò Zingarelli Libretista: baseado em Carlo Goldoni</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: BRIGIDA – Domenico Caporalini (C); CONTE DELLA ROCCA – Michele Schira (T); LAMPRIDIO – Gaetano Neri (B); LENA – Michele Cavanna (C); MARCHESA – Bonaventura Mignucci (C); RUBICONE – Giuseppe Tavani (T); BERTO – Pietro Ricci (T); CECCA – Pasquale Rossetti (C). Récita: Estate Libreto: P-Ln manuscrito http://purl.pt/16480_RJ</p>
<p align="center">LA SPOSA VOLUBILE ossia L'AMANTE IMPRUDENTE (Dramma giocoso per musica) Compositor: Luigi Caruso Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: LISA – Domenico Caporalini (C); CAVALIER DEL VERDE – Michele Schira (T); MESSER LEONZIO – Gaetano Neri (B); GIANGULA – Andrea Rastrelli (C); CONTESSA – D'AURA LEGGIERA – Bonaventura Mignucci (C); FULGENZIO – Paolo Boscoli (C); VESPINA – Pasquale Rossetti (C); TITOFOLO – Pietro Ricci (T). Récita: Autunno [04 de novembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 178 P.</p>
<p align="center">A ESCOLA DOS CIOZOS (drama giocoso) Compositor: Antonio Salieri Libretista: Caterino Mazzolá tradução de Domingos C. Barbosa</p> <p>Direção: Elenco: Personagens ERNESTINA; CONDE; CONDEÇA; TENETE; GERONTE; LIZETA. Récita: Libreto: Manuscrito http://purl.pt/16473</p>
<p align="center">L'EROINA LUSITANA (Dramma per musica) Compositor: Antonio Leal Moreira Libretista: Gaetano Martinelli</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: CATANIA – Domenico Caporalini (C); MARCO AGRIPPA – Michele Schira (T); BALARIO – Angelo Franchi (T); APAMEA – Michele Cavanna (C); ANTISTIO – Girolamo Crucciati (B); LUCIO VALERIO – Pietro Ricci (T) Récita: Autunno Libreto: P-Ln M. 959 P ou M. 1144 P</p>
<p align="center">PIRRO (Dramma per musica) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giovanni de Gamerra</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: Domenico Caporalini (C); Michele Schira (T); Angelo Franchi (T); Michele Cavanna (C); Girolamo Crucciati (B); Pietro Ricci (T) Personagens: PIRRO, POLISSENA, DARETE, ULISSE, CLIMENE, CALCATE. Récita: Autunno Libreto:</p>
<p align="center">L'IDOMENEO (Scena lirica per musica) Compositores: Paisiello e Pietro Guglielmi Libretista: Francesco Saverio Salfi</p> <p>Direção: [Pietro Carlo Guglielmi] Elenco: IDOMENEO – Angelo Franchi (T); FIGLIO – Pasquale Rossetti (C). Récita: Autunno Libreto:</p>

<p align="center">IL MATRIMONIO SEGRETO</p> <p align="center">Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Elenco:</p> <p>Personagens:</p> <p>Récitas: Verão</p> <p>Libreto: P-Ln T.S.C. 130 P manuscrito http://purl.pt/15272</p>
<p align="center">LA FRASCATANA</p> <p align="center">Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Filippo Livigni</p> <p>Direção:</p> <p>Elenco:</p> <p>Personagens: VIOLANTE, D. FABRIZIO, NARDONE, DONNA STELLA, LISETTA, PAGNOTA</p> <p>Data:</p> <p>Libreto:</p>
<p align="center">FRA I DUE LITIGANTE IL TERZO GODE (Drama Giocoso)</p> <p align="center">Compositor: Giuseppe Sarti Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção:</p> <p>Elenco:</p> <p>Personagens: DORINA, IL CONTE BELFIORE, LA CONTESSA BELFIORE, MASOTTO, TITTA, MINGONE, LIVIETTA</p> <p>Récita:</p> <p>Libreto:</p>
<p align="center">LE GELOSIE VILLANE (drama giocoso)</p> <p align="center">Compositor: Giuseppe Sarti Libretista:</p> <p>Direção:</p> <p>Elenco:</p> <p>Personagens: GIANNINA, CECCHINO, MARCHESE ROBERTO, OLIVETTA, SANDRINA, TOGNINO, MENGONE, NARDUCCIO.</p> <p>Récitas: Páscoa 1795 e Carnaval 1796</p> <p>Libreto: P-Ln T.S.C 97</p>
<p align="center">IL MERCATO DI MONFREGOSO (Drama giocoso per musica)</p> <p align="center">Compositor: Nicola Zingarelli Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: Antonio Leal Moreira</p> <p>Elenco: BRIGIDA – Domenico Caporalini (C); LAMPRIDIO – Gaetano Neri (B); LENA - Michele Cavanna (C); IL CONTE DE LA ROCCA – Michele Schira (T); LA MARCHESA GIACINTA – Bonaventura Mignucci (C); RUBICONE – Giuseppe Tavanni (T); BERTO – Pietro Ricci (T); CECCA – Pasquale Rossetti (C).</p> <p>Récitas: Estate</p> <p>Libreto:</p>
<p align="center">IL PALAZZO D. OSMANO (drama giocoso per muzica)</p> <p align="center">Compositor: Giuseppe Gazzaniga Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira</p> <p>Elenco: não consta no libreto</p> <p>Personagens: OSMANO, ROSANA, ZAIDA, PAOLINO</p> <p>Récita: Carnevale</p> <p>Libreto: Manuscrito http://purl.pt/16475 http://openlibrary.org/works/OL16133717W/Il_palazzo_d'Osmano</p>

1796

OS MOLEIROS/I MOLINARI (Comedia com musica)

Compositor: Ferdinando Paer **Libretista:** [Giuseppe Maria Foppa]

Direção: António Leal Moreira

Elenco: não consta no libreto

Personagens: LAURETA, BARTOLONE, LISAURA, CONDE DE RIPAVERDE, PIPPO, CIBANDOLA.

Récita: 4 de janeiro

Libreto: P-Ln T.S.C. 133 P. Manuscrito <http://purl.pt/16478>

I DUE RAGAZZI SAVOIARDI (Commedia)

Compositor: Nicolas-Marie Dalayrac **Libretista:** B. J. Marsollier tradução de G. Carpani

Direção: António Leal Moreira

Elenco: não consta no libreto

Personagens: BARONE DI VERACUL, LUBINO, GIANNINO, COSSIMO, GIACOME, TOFFANO, ROSINA

Récita: 11 de janeiro

Libreto:

GLI TURCHI AMANTI (Dramma giocoso)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:** Giuseppe Palomba

Direção: António Leal Moreira

Elenco: não consta no libreto

Personagens: MUSTANZIR, LENINA, GIORGIOLONE, D. ZACARIA, ROSSALONE, OSMANO, SELIMA.

Récita: Carnovale

Libreto: P-Ln T.S.C. 191 P

IL DISERTOR FRANCESE (Dramma giocoso)

Compositor: Giuseppe Gazzaniga **Libretista:** Ferdinando Casorri

Direção: António Leal Moreira

Elenco: EUGENIA – Domenico Caporalini (C); ALESSIO – Michele Schira (T); COLONELLO – Gaetano Neri (B); CONTESSA AMALIA – Michele Cavanna (C); TENENTE – Andrea Rastrelli (C); ROSINA – Bonaventura Mignucci (C); D. FABIO SPIA – Pietro Ricci (T).

Récita: Primavera

Libreto: P-Ln T.S.C. 55 P

LE DUE GEMELLE (Dramma giocoso)

Compositor: Pietro A. Guglielmi **Libretista:** Giuseppe Palomba

Direção: António Leal Moreira

Elenco: LAURETTA & GIULIETTA – Domenico Caporalini (C); D. POLIDORO – Michele Schira (T); D. NASTURZO – Gaetano Neri (B); MADAMA GIANICEA – Bonaventura Mignucci (C); D. PROCOLO – Giuseppe Tavani (T); CORINA – Pasquale Rossetti (C).

Récita: Primavera

Libreto: BR-Rn A-XV-D852g

LA CIFRA (Dramma giocoso)

Compositor: Antonio Salieri **Libretista:** Lorenzo da Ponte

Direção: António Leal Moreira

Elenco: não consta no libreto

Personagem: MILORD FIDELING, EURILLA, LEANDRO, RUSTICONE, LISOTTA, SANDRINO

Récita: Primavera

Libreto: P-Ln T.S.C. 39 P.

<p>LA VILLANELLA RAPITA ossia LE GELOSIE DI PIPPO (Dramma giocoso) Compositor: Francesco Bianchi Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: MANDINA – Domenico Caporalini (C); IL CONTE – Michele Schira (T); PIPPO – Francesco Marchesi (B); BIAGGIO – Giuseppe Tavani (T); NINETTA – Bonaventura Mignucci (C); GIANNINA – Pasquale Rosetti (C); PAOLINO – Pietro Ricci (T). Récita: Primavera Libreto: P-Ln T.S.C. 198 P</p>
<p>LE GARE GENEROSE (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GELINDA – Domenico Caporalini (C); D. BERLICCO – Michele Schira (T); BASTIANO – Francesco Marchesi (B); MISS NERI – Bonaventura Mignucci (C); MISTER DULL – Giuseppe Tavani (T); MISS NABB – Pasquale Rossetti (C). Récita: Primavera Libreto: P-Ln T.S.C. 95 P</p>
<p>IL CONVITO (Dramma giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Filippo Livigni</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ALFONSINA – Domenico Caporalini (C); CAVALIER DEL CAMPO – Michele Schira (T); MASSIMO – Francesco Marchesi (B); CONTE POLIDORO – Giuseppe Tavani (T); MADAMA ELEANORA – Bonaventura Mignucci (C); LISETTA – Pasquale Rossetti (C); CHECCO – Pietro Ricci (T). Récita: Autunno Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16013284W/Il_convito</p>
<p>LA FINTA AMMALATA (Farseta per musica) Compositor: Vittorio Trento Libretista: G. Squilloni</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ROSINA – Domenico Caporalini (C); DR. ONESTI – Michele Schira (T); AGABITO SPECIALE – Francesco Marchesi (B); PANGRAZIO – Paolo Boscoli (C); BEATRICE – Bonaventura Mignucci (C); DR. BONATESTA – Giuseppe Tavani (T); DR. MERLINO – Pietro Ricci (T); BETTINA – Pasquale Rossetti (C). Récita: Autunno Libreto:</p>
<p>IL CONVITATO DI PIETRA (Farsa) Compositor: Vincenzo Fabrizi Libretista: G. B. Lorenzi</p> <p>Direção: desconhecido Elenco: LESBINA – Domenico Caporalini (C); DON GIOVANNI TENORIO – Michele Schira (T); ICCANASO – Francesco Marchesi (B); DONNA ANNA – Bonaventura Mignucci (C); COMMENDATORE OLOA – Giuseppe Tavani (T); NARDO – Paolo Boscoli (C); DONNA ISABELLA – Pasquale Rossetti (C); CHIARINO – Pietro Ricci (); LISETTA – Pasquale Rossetti [sic] (C) Récita: Autunno Libreto:</p>
<p>L'AUDACIA FORTUNATA (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: A. Fiore</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: IL BARONE GRILLETTI – Michele Schira (T); ROSSELANE – Domenico Caporalini (C); D. CIRIFALCO – Francesco Marchesi (B); ELMIRA – Bonaventura Mignucci (C); SOLIMANO – Giuseppe Tavani (T); OSMINO – Paolo Boscoli (C); DELIA – Pasquale Rossetti (C). Récita: Autunno Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16115845W/L'audacia_fortunata</p>

<p align="center">IL BARBIERE DI SIVIGLIA [Dramma giocoso] Compositor: Paisiello Libretista: G. Petrosellini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: Récita: Páscoa 1796 e Carnaval 1797 Libreto:</p>
1797
<p align="center">LO SCIOCCO POETA DI CAMPAGNA (Farsa) Compositor: Pietro A. Guglielmi Libretista: F. Saverio Zini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: FIORDISPINA – Teresa Melazzi (S); CHIARETTA – Domenico Caporalini (C), AGATINA – Bonaventura Mignucci (C); DORANTE – Pasquale Rossetti (C), GOVERNADOR DE FIUME SECCO – Michele Schira (T); BARÃO SCARTAFFIO – Giuseppe Tavani (T), DON PROSPERZIO CIARAMELLA – Francesco Marchesi (B). Récita: [4 de fevereiro] Libreto: http://amadeusonline.net/almanacco.php?Start=850&Giorno=4&Mese=&Anno=&Giornata=&Tsto=&Parola=Stringa</p>
<p align="center">I DUE SORDI BURLATI (Dramma giocoso) Compositor: Ferdinando Paer Libretista: G. Foppa adaptado por Baldinotti</p> <p>Direção: [António Leal Moreira] Elenco: não consta no libreto Personagens: ERNESTINA, CONTESSA AMALIA BIRBONDI, GIULIETTO, GOTTARDO, NICCOLÒ, NARDO Récita: não consta no libreto [4 de fevereiro] Libreto:</p>
<p align="center">LE NOZZE CAMPESTRI (Dramma giocoso) Compositor: Nicolini Libretista: F. Marconi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ROSINA – Domenico Caporalini (C); RODRIGO – Michele Schira (T); CHECCO – Francesco Marchesi (B); ALBERTONE – Giuseppe Tavani (T); LISA – Bonaventura Mignucci (C); GINA – Pasquale Rossetti (C), D. FAUSTO – NN (); TRAPPOLA – NN, NOTARO – NN, Capo – NN. Récita: Carnevale Libreto: P-Ln T.S.C. 150 P</p>
<p align="center">IL CREDULO (Dramma giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: G. M. Diodati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: NORINA – Domenico Caporalini (C); D. CATAPAZIO – Francesco Marchesi (B); TIBURNO – Michele Schira (T); D. ASTROLABIO – (T); LESBINA – Bonaventura Mignucci (C); ORTENCIA – Pasquale Rossetti (C); FILBERTO – NN. Récita: Primavera [18 de abril e 19 e 23 de maio P-Ln TSC LV 3] Libreto:</p>
<p align="center">LE TRAME DELUSE (Dramma giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: G. M. Diodati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ORTENSIA – Domenico Caporalini (C), CLICERIO – Michele Schira (T), D. ARTABANO – Gaetano Neri (B), D. NARDO FIONZA – Giuseppe Tavani (T), OLIMPIA – Bonaventura Mignucci (C), DORINDA – Pasquale Rossetti (C). Récita: Primavera [20 e 29 de maio e 12 e 19 de junho P-Ln TSC LV 3] Libreto: P-Ln T.S.C. 185 P</p>

<p align="center">LA CAPRICCIOSA CORRETTA (Dramma giocoso) Compositor: Martyn y Soler libretista: L. da Ponte</p> <p>Elenco: CIPRIGNA – Domenico Caporalini (C), LELIO – Michele Schira (T), BONARIO – Francesco Marchesi (B), FINTA – Gaetano Neri (B), D. GIGLIO – Giuseppe Tavani (T), ISABELLA – Bonaventura Mignucci (C), VALERIO – Michele Bologna (T). Direção: António Leal Moreira Récita: Estate [3 de julho P-Ln TSC LV 3] Libreto:</p>
<p align="center">IL FURBO MALACCORTO (Dramma per musica) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: AMARANTA – Domenico Caporalini (C); CELIDEA – Bonaventura Mignucci (C); POLIDORO – Michele Schira (T); D. MASSIMO – Daniele Spadolini (T); GIOVANNINO – Michele Bologna (T); MESSER BOLOLO – Andrea Guglielmini (B), D. ZENOBIO – Gaetano Neri (B). Récitas: Autunno [13 e 27/10 e 11,25,27/11 P-Ln TSC LV 3] Libreto: P-Ln T.S.C. 94 P. Maioreis Informações: De acordo com o libreto Andrea Guglielmini e Daniel Spadolini tiveram o seu debut nessa ópera.</p>
<p align="center">LI DUE CASTELLANI BURLATI (Dramma giocoso) Compositor: Vincenzo Fabrizi Libreto: F. Livigni</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ZEFFIRINA – Domenico Caporalini (C), VALERIO – Michele Schira (T), GRADASSO – Francesco Marchesi (B), GIULIETTA – Bonaventura Mignucci (C), SPACCAMONTE – Giuseppe Tavani (T), PIPETTO – NN (). Récita: Estate [16-23 de julho e 25 de outubro P-Ln TSC LV 3] Libreto:</p>
<p align="center">LA DONNA NE SA PIÙ DEL DIAVOLO ovvero IL MATRIMONIO NON È PER I VECCHI (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Battista Longarini Libretista: G. Sertor</p> <p>Direção: [Giovanni Battista Longarini] Elenco: ANGIOLINA – Domenico Caporalini (C), LEANDRO – Michele Schira (T), BARONE VALERIO – Gaetano Neri (B), CICALA – Francesco Marchesi (B), OTTAVIO – Giuseppe Tavani (T) Récita: Estate [1,25 de setembro e 7 de outubro P-Ln TSC LV 3] Libreto: P-Ln M. 1168 P. ou T.S.C. 61 P.</p>
<p align="center">I ZINGARI IN FIERA (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção [António Leal Moreira] Elenco: não consta no libretto Récita: [18 de novembro, P-Ln TSC LV 3] Libreto:</p>
<p align="center">ZEMIRA ED AZOR (Dramma per musica) Compositor: Grétry Libretista: J. F. Marmontel traduzido por Verazi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: SANDER – [Giuseppe] Tavani (T), ZEMIRA – [Domenico] Caporalini (C), FATIMA – [Bonaventura] Mignucci (C), LISBE – [Pasquale] Rossetti (C), AZOR – [Michele] Schira (T), ALÌ – [Francesco] Marchesi (T), ZAMORO – António Manuel [Cardoso] (). Récita: Primavera [17, 21, 25 de abril] 8 de maio e 1 de julho Libreto: P- lac 11 803 72</p>

<p align="center">LE ASTUZIE FEMMINILI (Dramma giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco*: BETTINA – [Domenico] Caporalini (C); FILANDRO – [Michele] Schira (T); GIANPAOLO – [Francesco] Marchesi (T); D. ROMUALDO – [Andrea] Guglielmini (B); LEONORA – [Bonaventura] Mignucci (C); MARSILIO – [Giuseppe] Tavani (T). Récita: 2 de dezembro Libreto: * O libretto apresenta duas listas separadas: uma para os cantors e outra para os personagens. Foi D. Cranmer que atribuiu o nome de cada cantor ao personagem</p>
<p align="center">LE TRAME SPIRITOSE (Dramma giocoso) Compositor: Giacomo Tritto Libretista: Giuseppe Palomba</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: MERLINA – Domenico Caporalini (C); D. NAZZARIO ZAMPOGNA – Francesco Marchesi (B); D. AMBROSIO MENSOGNA – Andrea Guglielmini (B); ROLLANDO – Michele Schira (T); D. LAURA – Bonaventura Mignucci (C); D. ORAZIO GIRELLA – Giuseppe Tavani (T); BIAGIO – Daniele Spadolini (T). Récita: 17 de dezembro Libreto: PL-n T.S.C. 186 P ou T.S.C. 187 P</p>
<p align="center">IL PALAZZO D'OSMANO Compositor: Giuseppe Gazzaniga libretto: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: Antonio Lela Moreira Elenco: ROSANNA – Domenico Caporalini (C), ZAIDA - Michele Cavanna (C), RECHA – Vincenzo Fedele (C); FEDA – Carlo Onesti (C), NACHOR - Paolo Boscoli (C); PAOLINO – Luigi Bruschi (T); ALÍ - Antonio Brizzi (T); OSMANO - Francesco Marchesi (B) Récita: 21 de janeiro Libreto:http://www.amadeusonline.net/almanacco.php?Start=625&Giorno=21&Mese=&Anno=&Giornata=&Testo=&Parola=Stringa</p>
<p align="center">IL BARBIERE DI SIVIGLIA Compositor: Paisiello</p> <p align="center">Ver 1796</p>
<p align="center">LA CAPRICCIOSA CORRETTA (Drama giocoso per musica) Compositor: Vincenzo Martini Libretista: Lorenzo da Ponte</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: CIPRIGNA – Domenico Caporalini (C); LELIO – Michele Schira (T); BONARIO – Francesco Marchesi (B); FIUTA – Gaetano Neri (B); DON GIGLIO – Giuseppe Tavani (T); ISABELLA – Bom Aventura Mignucci (C); VALERIO – Michele Bologna (T). Récita: Estate 3 de julho Libreto: P-Ba 154-III-7 n°12</p>
<p align="center">LE VICENDE AMOROSE (dramma giocoso per musica) Compositor: Giacomo Tritto Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: Antonio Leal Moreira Elenco: LAURETTA – Domenico Caporalini (C); ROSINA – Bonaventura Mignucci (C); D. PISTOFILO – Francesco Marchesi (B); DUBLAS – Giuseppe Tavani (T); IL MARCHESE – Michele Schira (T); BETTINA – Pasquale Rossetti (C); D. POLIBIO – Paolo Boscoli (C). Récita: Carnavale [24 e 28 de maio; 18 junho; 2 de dezembro e 6 de fevereiro 1798] Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16576357W/Le_vicende_amorose</p>

<p align="center">LA MAGA CIRCE (commedia in musica) Compositor: Pasquale Anfossi Libretista:</p> <p>Direção: Antonio Leal Moreira Elenco: LA MAGA CIRCE – Domenico Caporalini (C); MONSIEUR PETIT – Michele Schira (T); IL BARONE NOCESECCA – Andrea Guglielmini (B); LINDORA – Bonaventura Mignucci (C); BRUNORO – Giuseppe Tavani (T). Récita: Autunno [4 de novembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 127 P.</p>
1798
<p align="center">LA BELLA PESCATRICE (Dramma giocoso) Compositor: Pietro Alessandro Guglielmi Libretista: F. Salverio Zini</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: Michele Schira (T), Andrea Guglielmini (B), Pietro Bonini (C), Giovanni Grilli (C), Giuseppe Tavani (T), Daniele Spadolini (T), Domenico Caporalini (C) Personagens: DORINDA ZUFOLI, CAVALIERE CELIDORO, CONTE LUMACA, D. ALFONSO SCOGGIO, CLARICE, LISETTA, MACCABRUNO Récita: 19 de janeiro Libreto:</p>
<p align="center">LA SERVA RICONOSCENTE (Commedia in prosa) Compositor: vários Libretista: C. Goldoni adaptação de Francesco Marchesi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: DOTTOR BALLANZONI – [Andrea] Guglielmini (B); CLARICE – [Pietro] Bonini (C); ANGELICA – [Giovanni] Grilli (C); CAMMILLA – [Domenico] Caporalini (C); CELIO – [Michele] Schira (T); SILVIO – [Daniele] Spadolini (T); FLORINDO – [Bonaventura] Mignucci (C); PETRONIO – [Michele] Bologna (T); BRIGHELLA – [Giuseppe] Tavani (T); ARLECCHINO – [Francesco] Marchesi (B) Récita: 03 de fevereiro Libreto: P-Ln T.S.C. 172 P.</p>
<p align="center">LE VICENDE AMOROSE Compositor: Giacomo Tritto</p> <p>Récita: 06 de fevereiro</p>
<p align="center">UNA COSA RARA ossia BELLEZZA ED ONESTÀ (Dramma giocoso) Compositor: Vicente Martín y Soler (Martini) Libretista: Lorenzo da Ponte</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: Personagens: LILLA – TITTA – GIOVANNI – GHITA – LUBINO – ISABELLA – LISARGO – CORRADO Récitas: 13 e 20 fevereiro Libreto:</p>
<p align="center">GIULIO SABINO (Dramma per musica) Compositor: Giuseppe Sarti Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: Antonio Leal Moreira Elenco: TITO – Gustavo Lazzerini (T); EPPONINA – Giovanni Zamperini (C); SABINO – Girolamo Crescentini (C); VOADICE – Giovanni Grilli (C); ARMINIO – Pietro Bonini (C); ANNIO – Daniele Spadolini (T). Récita: 13 de maio Libreto: P-Ln M. 1156 P</p>

<p style="text-align: center;">LA MODISTA RAGGIRATRICE (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giovanni Battista Lorenzi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: MADAMA PERLINA – Domenico Caporalini (C); GIANFERRANTE – Giuseppe Tavani (T); D. GAVINO – Andrea Guglielmini (C); NINETTA – Pietro Bonini (C); D. MITRIDATE – Francesco Antonucci (); CHIARINA – Giovanni Grilli (C); CICCOTTO – Daniele Spadolini (T). Récita: Primavera Libreto: P-Ln M. 1497 P.</p>
<p style="text-align: center;">LO STRAMBO IN BERLINA (Dramma giocoso) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: G. Toniolo a partir do libreto de G. Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GUERINA – Domenico Caporalini (C); RICCARDO – Gustavo Lazzerini (T); ARSENIO – Gaetano Neri (B); ROSAURA – Giovanni Zamperini (C); VALERIO – Ubaldo Lunati (C); GIACCHINETTA – Giovanni Grilli (C). Récita: Primavera Libreto:</p>
<p style="text-align: center;">I NAPOLITANI IN AMERICA (Dramma giocoso) Compositores: vários Libretista: F. Cerlone</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: GIACOMINA – Domenico Caporalini (C); ZALMIRO – Giovanni Zamperini (); MILORD ARESPING – Giuseppe Tavani (T); DONNA ELISA – Pietro Bonini (C) MARCONE – Andrea Guglielmini (C); RACHELA – Giovanni Grilli (C); JUX – Daniele Spadolini (T). Récita: Primavera Libreto:</p>
<p style="text-align: center;">L'OLIMPIADE (Dramma per musica) Compositores: Domenico Cimarosa Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: CLISTENE – Gustavo Lazzerini (T); ARISTEA – Giovanni Zamperini (C); ARGENE – Giovanni Grilli (C); LICIDA – Pietro Bonini (C); MEGACLE – Girolamo Crescentini (C); AMINTA – Daniele Spadolini (T). Récita: Estate Libreto:</p>
<p style="text-align: center;">L'INTRIGO AMOROSO (Dramma giocoso) Compositor: Ferdinando Paer Libretista: G. Bertati</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: DARDANÈ – Domenico Caporalini (C); SAED – Gustavo Lazzerini (T); ABOULCASEM – Andrea Guglielmini (C); JUSUF – Giuseppe Tavani (T); ZELICA – Pietro Bonini (C); ALADINA – Giovanni Grilli (C); GENGIS – Ubaldo Lunati (C). Récita: Estate Libreto: http://openlibrary.org/books/OL25108405M/L'intrigo_amoroso</p>
<p style="text-align: center;">GIULIETTA E ROMEO (Tragedia per musica) Compositor: Nicola Zingarelli Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: EVERARDO CAPPELLIO – Gustavo Lazzerini (T); GIULIETTA – Giovanni Zamperini (C); ROMEO MONTECCHIO – Girolamo Crescentini (C); GILBERTO – Pietro Bonini (C); MATILDE – Giovanni Grilli (C); TEOBALDO – Daniele Spadolini (T). Récita: Estate Libreto: P-Ln M. 1155 P</p>

<p align="center">LA LODOISKA (Dramma serio) Compositor: Simon Mayr Libretista: Francesco Gonella</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: LODOISKA – Giovanni Zamperini (C); LOVINSKI – Girolamo Crescentini (C); BOLES LAO – Gustavo Lazzerini (T); NARSENO – Pietro Bonini (C); SIGESKI – Giuseppe Tavani (T); GISKAN – [Ubaldo] Lunati (C); RESISKA – Giovanni Grilli (C); RODOSKI – Daniele Spadolini (T). Récita: 04 de novembro Libreto: P-Ln T.S.C. 125 P</p>	
<p align="center">ARMIDA (Cantata a 4 voci da rappresentarsi) Compositor: não consta no libreto Libretista: Angelo Talassi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ARMIDA – [Giovanni] Zamperini (C); RINALDO D'ESTE – [Girolamo] Crescentini (C); UBALDO – [Gustavo] Lazzerini (T); CARLO – [Giuseppe] Tavani (T). Récita: 16 de novembro Libreto: http://trove.nla.gov.au/work/163044840?versionId=177680870</p>	
<p align="center">PIRAMO E TISBE Compositores: diversos Libretista: desconhecido</p> <p>Direção: António Leal Moreira Récita: Novembro/dezembro Maiores Informações: Segundo David Cranmer a única referência encontrada foram esses dados relacionados acima, citados por Carvalhães.</p>	
<p align="center">GLI ORAZI E CURIAZI (Tragedia per musica) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Antonio Simeone Sografi</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: TULLO III – Ubaldo Lunati (C); MEZIO SUFFEZIO – NN; PUBLIO ORAZIO – Gaetano Neri (B); MARCO ORAZIO – Gustavo Lazzerini (T); ORAZIA – Domenico Caporalini (C); CURIAZIO – Girolamo Crescentini (C); SABINA – NN; L'AUGURE – Giuseppe Tavani (T); LICINIO – Pietro Bonini (C). Récita: 17 de dezembro Libreto: P-Ln 1192 P</p>	
<p align="center">L'INTRIGO DELLA LETTERA (Farsa giocosa) Compositor: Simon Mayr Libretista: Giuseppe Maria Foppa</p> <p>Direção: António Leal Moreira Elenco: ARABELLA – [Domenico] Caporalini (C); LUCIDO – [Gaetano] Neri (B); TAROCCO – [Giuseppe] Tavani (T); GIOCONDO – [Daniele] Spadolini (T); FRONTONE – [Michele] Bologna (T); ALBINA – [Giovanni] Zamperini (C). Récita: não consta no libreto Libreto: P-Ln T.S.C. 117 P</p>	
<p align="center">IL BARBIERE DI SIVIGLIA Compositor: Paisiello Libretista: não consta no libreto</p>	
1799	<p align="center">D. João VI permite o retorno das mulheres ao palco Marianna Albani foi a primeira mulher a cantar em óperas no Teatro de São Carlos</p>
<p align="center">L'ESILIO D'APOLLO (Cantata per musica da rappresentarsi) Compositores: diversos Libretista: Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: desconhecida Elenco: APOLLO – Girolamo Crescentini (C); AMARILLI – Domenico Caporalini (C); SILVANO – Gustavo Lazzerini (T); GIOVE – Giuseppe Tavani (T). Récita: 23 de janeiro Libreto:</p>	

RAOLLO SIGNORE DE CREQUÍ

Compositor: Dalayrac **Libretista:**

Direção:

Elenco: BATTILDA [Domenico] Caporalini (C); ADELE Marianna Albani (S) {Ruders}

Récita: 21 de fevereiro

Libreto:

RINALDO D'ASTE (Dramma giocoso)

Compositor: Marcos Portugal **Libretista:** G. Carpani adaptado por Giuseppe Caravita

Direção: não consta no libreto

Elenco: D. ONORIO – Gaetano Neri (B); IL CAV. RINALDO D'ASTE – Vincenzo Praun (T); GIULIETTA – Giovanni Zamperini (C); FIORINA – Domenico Caporalini (C); BERTO – Giuseppe Tavani (T).

Récita: 25 de abril

Libreto: P-Ln T.S.C. 060 P

GIULIO SABINO

Compositor: Giuseppe Sarti **Libretista:** Giuseppe Caravita

Direção: Antonia Leal Moreira

Elenco: TITTO – Michele Schira (T); EPPONINA – Marianna Albani (S); SABINO – Girolamo Crescentini (C); VOADICE – Pietro Bonini (C); ARMINIO – Giuseppe Tavani (T); ANNIO – Michele Bologna (T).

Récita: 13 de maio

Libreto: BR-Rn A-XV-G537

IL BARONE SPAZZACAMINO (Farsa in prosa)

Compositor: Marcos Portugal **Libretista:** Giuseppe Maria Foppa

Direção: não consta no libreto

Elenco: BARONE DI MONT'ALBORE – [Michele] Schira (T); ROSINA – [Domenico] Caporalini (C); PIEROTTO – [Giuseppe] Tavani (T); D. FABIO – [Andrea] Rastrelli (C); D. FLORA – [Pietro] Bonini (C); GIANNINO – [Antonio] Venti (C).

Récita: 27 de maio

Libreto: P-Ln T.S.C. 26 P

LA MORTE DI SEMIRAMIDE ossia LA VENDETTA DI NINO (Tragedia per musica)

Compositor: Giovanni Battista Borghi **Libretista:** S. A. Sografi

Direção: não consta no libreto

Elenco: SEMIRAMIDE – Domenico Caporalini (C); ARSACE – Girolamo Crescentini (C); ASSUR – Vincenzo Praun (T); AZEMA – Domenico Neri (C); OROE – Antonio Venti (B); MITRANE – Pietro Bonini (C).

Récitas: Primavera, 16 de junho e 5 de julho

Libreto: P-Ln T.S.C. 140 P

IL MATRIMONIO SEGRETO (Drama Giocoso)

Compositor: Domenico Cimarosa **Libretista:** Giovanni. Bertati

Direção: não consta no libreto

Elenco: CAROLINA – Domenico Caporalini (C); PAOLINO – Luigi Bruschi (T); SIG. GERONIMO – Francesco Marchesi (B); CONTE ROBINSON – Girolamo Crucciatì (B); FIDALMA – Michele Cavanna (C); ELISETTA – Vincenzo Fedeli (C); PILONE – Cesare Biscossi (B)

Récita: 17 de junho

Libreto:

<p style="text-align: center;">GIULIETTA E ROMEO (Tragedia per musica) Compositor: Nicola Antonio Zingarelli Libretista: Giuseppe Maria Foppa</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: EVERARDO CAPPELLIO – Gustavo Lazzerini (T); GIULIETTA – Giovanni Zamperini (C); ROMEO MONTECCHIO – Girolamo Crescentini (C); GILBERTO – Pietro Bonini (C); MATILDE – Giovanni Grilli (C); TEOBALDO – Daniele Spadolini (T). Récitas: 19 e 21 de junho Libreto:</p>
<p style="text-align: center;">ALESSANDRO NELL'INDIE (Dramma serio per musica) Compositor: Luigi Caruso Libretista: Metastasio adaptado por G. Caravita</p> <p>Direção: Francesco Federici Elenco: ALESSANDRO – Vincenzo Praun (T); PORO – Girolamo Crescentini (C); CLEOFILIA – Luigia Gerbini (); GANDARTE – Giuseppe Tavani (T); ERISSENA – Domenico Neri (C); TIMAGENE – Michele Bologna (T). Récita: 24 de junho e mais 18 récitas consecutivas; 17 de dezembro Libreto:</p>
<p style="text-align: center;">L'ISOLA DISABITATA (Cantata seria per musica) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Pietro Metastasio</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: COSTANZA – Domenico Caporali (C); SILVIA – Michele Cavanna (C); ENRICO – Michele Schira (B); GERNANDO – Girolamo Crescentini (C). Récita: 3 de julho Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16494937W/L'isola_disabitata</p>
<p style="text-align: center;">L'ITALIANA IN LONDRA Compositor: Domenico Cimarosa Libretista:</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: Giuseppe Tavani (T) e Luigia Gerbini (S) (Ruders, 2002b, p. 46) Récita: 10 de outubro (Ruders, 2002b, p. 45) Libreto:</p>
<p style="text-align: center;">DIDONE (Dramma per musica) Compositor: Settimio Marino Libretista: Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: DIDONE – Marianna Albani (S); ENEA – Girolamo Crescentini (C); JARBA – Giuseppe Tavani (T); SELENE – Pietro Bonini (C); ARASPE – Michele Bologna (T); OSMIDA – Domenico Neri (C) Récita: 16 de outubro Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16175144W/Didone</p>
<p style="text-align: center;">L'IMPRUDENTE FORTUNATO (Dramma giocoso) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: não consta no libreto</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: CONTESSA TOLIPANI – Domenico Caporali (C); LAURA – Michele Cavanna (C); CAVALIERE FRACASSO – Michele Schira (T); BARONE DI GROTTATONDA – Giuseppe Tavani (T); D. GAROFOLO – Gaetano Neri (B). Récita: 28 de outubro [3 novembro] Libreto: P-Ln T.S.C. 111 P</p>

<p align="center">I GIUOCHI D'AGRIGENTO (Dramma per musica) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Alessandro Pepoli</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: ERACLIDE – Vincenzo Praun (T); ALCEO – Girolamo Crescentini (C); ASPASIA – Luigia Gerbini (S); EGESTA – Domenico Neri (C); CLEONE – Giuseppe Tavani (T); FILOSSENO – Michele Cavanna (C); ELPENORE – Michele Bologna (T); DEIFILE – Pietro Bonini (C). Récita: 4 de novembro Libreto: P-Ln T.S.C. 102 P.</p>
<p align="center">CAMILLA ossia LA SEPOLTA VIVA (Commedia con musica) Compositor: Nicolas Dalayrac Libretista: B. J. Marsollier traduzido por G. Carpani</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: DUCA ALBERTO – Vincenzo Praun (T); CAMILLA – Luigia Gerbini (S); ADOLFO NN (); LOREDANO – Michele Schira (T); COLA – Gaetano Neri (B); GENNARO – Giuseppe Tavani (T); CITTA – Michele Cavanna (C); CIENZO – Andrea Rastrelli (C); MICCO – Michele Bologna (T); NN (OFFICIALE). Récita: 29 de novembro e 17 de dezembro Libreto:</p>
<p align="center">INES DE CASTRO (Tragedia per musica) Compositor: Giovanni Paisiello e outros compositores Libretista: Angelo Talassi</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: D. AFFONSO IV – Vincenzo Praun (T); D. PIETRO – Girolamo Crescentini (C); DONNA INES DI CASTRO – Luigia Gerbini (); AMBASSADORE D'ESPAGNA – Giuseppe Tavani (T); GRANDE CONDESTABILE – Gaetano Neri (B); ALMEIDA – Domenico Caporalini (C); ELEONORA – Michele Cavanna (C); PACECO – Michele Bologna (T); COEGLIO – Andrea Rastrelli (C). Récita: Inverno Libreto: P-Ln T.S.C. 114 P</p>
<p align="center">INVERNO ou A CHINELA PERDIDA (Farça em prosa) Compositor: não consta no libreto Libretista: G. M. Foppa</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: não consta no libreto Personagens: TOMÁS, MARGARIDA, JOANINHA, BERNARDINO, POLIPÓDIO, CATARINA, SILVESTRA, EUFRÁSIA, TERESA, HELENA, ROSINHA, LUCAS, JOÃO, MIGUEL. Récita: não consta no libreto Libreto:</p>
<p align="center">1800</p>
<p align="center">RAOLLO SIGNORE DE CREQUÍ</p> <p>Compositor: Nicolas-Marie Dalayrac Libretista: Monvel traduzido para o italiano por Giuseppe Carpani</p> <p>Direção: Elenco: BATTILDA - [Domenico] Caporalini; ADELE - Marianna Albani e outros Récita: 21/02 Libreto: Maiores Informações: todas as informações foram retioradas da carta de 29/03/1800 (Ruders, 2002a, p. 98).</p>
<p align="center">ALESSANDRO NELL'INDIE (Dramma serio per musica) Compositor: Luigi Caruso Libretista: Pietro Metastasio adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direrção: Francesco Federici Elenco: ALESSANDRO – Vincenzo Praun (T), PORO – Girolamo Crescentini (C), CLEOFILÉ – Luigia Gerbini (S), GANDARTE – Giuseppe Tavani (T), ERISSENA – Domenico Neri (C), TIMAGENE – Michele Bologna (T). Récita: 24de junho e 15 de outubro [18 réctas consecutivas e mais outras incluindo 17 /12 e 24/01 de 1801). Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16001301W/Alessandro_nell'Indie Maiores Informações: sobre as várias réctas ver (Ruders,2002b, p.49) e (Ruders, 2002a, p. 169)</p>

<p align="center">LA MORTE DI CLEOPATRA (Tragedia per musica) Compositor: Sebastiano Nasolini Libretista: Simeone Antonio Sografi</p> <p>Direção: Francesco Federici Elenco: CLEOPATRA – Marianna Vinci (S); OTTAVIANO AUGUSTO – Vincenzo Praun (T); MARC'ANTONIO – Girolamo Crescentini (C); OTTAVIA – Domenico Neri (C); TIANEO – Giuseppe Tavani (T); EROS – Michele Bologna (T)* Récita: Estate [25 de julho] Libreto: P-Ln T.S.C. 970 P. Maiores Informações: O libreto apresenta o cantor NN como intérprete para o personagem do Eros, mas Ruders relatou que foi cantado por Michele Bologna (Ruders, 2002b, p. 38)</p>
<p align="center">LA PRINCIPESSA FILOSOFA ossia IL CONTRAVVELENO (Dramma semiserio) Compositor: Gaetano Andreozzi Libretista: Simeone A. Sografi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Elenco: D. TEODORA – Marianna Vinci (S); GIANNETTO – Giuseppe Tavani (T); FINETTA – Maria Savio (S); D. CESARE – Vincenzo Praun (T); D. RICARDO – Nicolini (C); D.GASTONE – Barlasina (B) Récita: 31 de agosto Libreto: Maiores Informações: Informações foram retiradas da carta de 10/11/1800 (Ruders,2002b, p.41 a 44).</p>
<p align="center">L'ITALIANA IN LONDRA Compositor: Domenico Cimarosa Libretista:</p> <p>Direção: Elenco: Luigia Gerbini (S), Giuseppe Tavani (T) e outros Récita: 10 e 12 de outubro e 19 September Libreto: Maiores Informações: Todas as informações foram retiradas da carta de 10/11/1800 (Ruders,2002b, p.46).</p>
<p align="center">GIANNINA E BERNARDONE Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Filippo Livigni</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">IL MARCHESE DI TULIPANO (Dramma giocoso) Compositor: Paisiello Libretista: P. Chiari</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">IL DISERTOR FRANCESE Compositor: [Giuseppe Gazzaniga] Libretista:</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">ADRASTO RE D'EGITTO (Dramma per musica) Compositor: Marcos Portugal Libretista: G. de Gamerra adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: ADRASTO – Vincenzo Praun (T); LEARCO – Girolamo Crescentini (C); LEARCO – Luigia Gerbini (); Domenico Neri – LISIMACO (C); ARSINDA – Pietro Bonini (C); LACONTE – Giuseppe Tavani (T); FILOGEO – Gaetano Neri (B). Récitas: 17 de dezembro* Libreto: Maiores Informações: Ruders escreveu que a opera deveria ser encenada no dia 17/12 para celebrar o aniversário da rainha, mas Pina Manique proibiu a performance que só aconteceu quatro dias depois, 21/12 (Ruders, 2002a, p. 170)</p>

IL FURBO CONTRO IL FURBO (Commedia per musica)**Compositor:** Valentino Fioravanti **Libretista:** Andrea Leone Tottola**Direção:** Marcos Portugal**Elenco:** ROSINA – Marianna Vinci (S); MELIBEO – Giuseppe Tavani (T); SCIABACCHINO – Carlo Barlassina (T); FEDERICO ALBERTI – Michele Schira (T); OLIMPIA – Pietro Bonini (C); LISETTA – Maria Anna Savio (S); UOMO ESPERTO – Gaetano Neri (B)**Récita:** Autunno [2 de janeiro]**Libreto:** P-Ln T.S.C. 670 P**Maiores Informações:** sobre a récita ver carta 21/02/1801(Ruders, 2002b, p.61)**L'ISOLA PIACEVOLE** (Dramma giocoso)**Compositor:** Martín i Soler **Libretista:** L. da Ponte**Direção:** Marcos Portugal**Elenco:** ABADIR BAGLIERBEI – Giuseppe Tavani (T); AMELINA – Marianna Vinci (S); ZELMA – [Teresa] Bedotti (); CORRADO – Gaetano Neri (B); MICHELETTO – Michele Schira (T); ORMINO – Carlo Barlassina (); BISCAGLINO – Francesco Nicolini (B); FLORIDA – Maria Savio (S).**Récita:** Carnaval [26 de janeiro]**Libreto:** P-Ln T.S.C. 767 P.**Maiores Informações:** sobre a récita ver carta 21/02/1801(Ruders, 2002b, p.61)**ALESSANDRO NELL'INDIE** (dramma per musica)**Compositor:** Luigi Caruso**Libretista:** Pietro Metastasio**Elenco:** CLEOFIDE – Luisa Gerbini (S); ERISSENA – Girolamo Crescentini (C); ALESSANDRO MAGNO – Vincenzo Praun (T); PORO – Michele Bologna (T); GANDARTE – Giuseppe Tavani (T); TIMAGENE – Gaetano Neri (B).**Récita:** [27 de janeiro]**Libreto:****Maiores Informações:** sobre a récita ver carta 21/02/1801(Ruders, 2002b, p.63)**ARTASERSE** (Dramma serio)**Compositor:** Domenico Cimarosa e Marcos Portugal (coros e parte final do Ato II)**Libretista:** Pietro Metastasio adaptado por Giuseppe Caravita**Direção:** Marcos Portugal**Elenco:** ARBACE – Girolamo Crescentini (C); MANDANE – Luigia Gerbini (); ARTABANO – Vincenzo Praun (T); ARTASERSE – Michele Schira (T); SEMIRA – Pietro Bonini (C); MEGABISE – Giuseppe Tavani (T).**Récita:** [1 de fevereiro]**Libreto:** P-Ln T.S.C. 282 P.**Maiores Informações:** sobre a récita ver carta 21/02/1801 (Ruders, 2002b, p.63)**ORFEU E EURIDICE****Compositor:** Christoph Willibald R. von Gluck**Libretista:** R. Calzabigi adaptado por Giuseppe Caravita**Direção:** Marcos Portugal**Elenco:** ORFEO – Girolamo Crescentini (C); EURIDICE – Rosa Fiorini (S); VENERE – Agata Bevilaecque (S)**Récita:** Primavera**Libreto:** http://openlibrary.org/works/OL16133652W/Orfeo_ed_Euridice**Maiores Informações:** Segundo Ruders Rosa Fiorini não conseguiu trabalhar com Crescentini e não cantou. O papel de Euridice passou para Agata Bevilaecque. (Ruders, 2002a, p.209)

<p align="center">LA SPOSA BISBETICA (Farsa) Compositor: P. C. Guglielmi Libretista: autor anônimo, baseado no libreto de L. da Ponte</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">IL MEDICO DI LUCCA (Farsa) Compositor: Sebastiano Nasolini Libretista: Giovanni Bertati</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: [Paolo] Boscoli (C); [Domenico] Neri (C); Rosa Fiorini (S). Récita: Libreto: Maiores Informações: sobre a récita ver carta 1/10/1801 (Ruders, 2002a, p. 210)</p>
<p align="center">PIMMALIONE (Scena drammatica) Compositor: Cimarosa Libretista: S. A. Sografi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: PIMMALIONE – Girolamo Crescentini (C); IMENEO – Michele Schira (T); GALATEA – Giuseppa Radaelli Schira (T); [NN] (Venus) Récita: Estate Libreto: Maiores Informações: sobre a récita ver carta 1/10/1801 (Ruders, 2002a, p. 210)</p>
<p align="center">CHI VUOL NON PUOLE (Dramma giocoso) Compositor: Dominique Della-Maria Libretista:</p> <p>Direção: desconhecida Elenco: desconhecido Personagens: DONNA CLARICE, BARONE DELL'ACQUA FRESCA, DONNA PANTALEO SPASIMATI, GENTILINA, PANUNZIO, DON FLORIDO Récita: Libreto:</p>
<p align="center">LA MORTE DI CLEOPATRA Compositor: Sebastiano Nasolini Libretista:</p> <p>Direção: desconhecida Elenco: CLEOPATRA – Angelica Catalani (S); MARC'ANTONIO – Girolamo Crescentini (C); OTTAVIANO AUGUSTO – Vincenzo Praun (T) {Ruders} Récitas: 27 de setembro. Segundo Ruders várias outras até 1802 Libreto: Maiores informações: sobre essa ópera ver Ruders, 2002a, pp. 211, 241 e 258</p>
<p align="center">LA DONNA VELATA [Farsa giocosa] Compositor: Francesco Gardi Libretista: G. M. Foppa</p> <p>Direção: desconhecida Elenco: Francisco Seneci e outros Récitas: 17 outubro e várias outras Libreto: Maiores informações: todas as sinofrmações sobre essa ópera foram retiradas da carta de 24/11/1801 (Ruders, 2002a, p.239)</p>
<p align="center">GLI ORAZI E I CURIASI (Tragedia per musica) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista:</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: TULLO III – Michele Bologna (T); MEZIO – NN; PUBLIO ORAZIO – Gaetano Neri (B); MARCO ORAZIO – Vincenzo Praun (T); ORAZIA – Angelica Catalani (S); CURIASIO – Girolamo Crescentini (C); SABINA – Camilla Berberis (); L'AUGURE SOMMO – Paolo Boscoli (C); LICINIO – Domenico Neri (C) Récita: 11 de novembro e várias outras até 1802 [carta de 24/11/1801. Ruders, 2002a, p.239 e 240] Libreto: P-Ln M 1192 P</p>

<p align="center">LA MORTE DI SEMIRAMIDE (Dramma serio) Compositor: Marcos Portugal Libretista: S. A. Sografi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: SEMIRAMIDE – Angelica Catalani (S); ARSACE – Girolamo Crescentini (C); SELEUCO – Vincenzo Praun (T); MITRANE – Domenico Neri (C); OROE – Filippo Senesi (T); AZEMA – Giuseppa Pellizzoni (S) Récitas: Inverno. Ruders 23 de dezembro. and well into 1802 {Ruders, Letter 9 March 1802 Libreto: P-Ln T.S.C. 976 P http://purl.pt/88</p>
<p align="center">1802</p>
<p align="center">GLI ORIGINALI (Farsa) Compositor: Simon Mayr Libretista: G. Rossi</p> <p>Direção: Elenco: estreia de Giuseppa Ferlendis Zanfardini Récita: 15 de janeiro Libreto: Maiores informações: todas as sinofrmações foram retiradas da carta de 9/3/1802 (Ruders, 2002, p.261)</p>
<p align="center">LA ZAIRA (Tragedia per musica) Compositor: Marcos Portugal Libretista: M. Botturini adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Dir. [Marcos Portugal] Elenco: OROSMANO – Girolamo Crescentini (C); LUSIGNANO – Gaetano Neri (B)*; ZAIRA – Angelica Catalani (S); NERESTANO – Vincenzo Praun (T); FATIMA – Camilla Berberis (); CORASMINO – Paolo Boscoli (C); CASTIGLIONE – Filippo Senesi (T); GILBERTO – Domenico Neri (C); SELIMO – Michele Bologna (T) Récita: Carnovale 19 de fevereiro Libretto: P-Ln T.S.C. 1416 P. * Em performances posteriores, de maio em diante, G. Neri foi substituído pelo pai de Catalani (carta 9/3/1802. Ruders, 2002, p. 265)</p>
<p align="center">LA MORTE DI SEMIRAMIDE Compositor: Marcos Pórtugal Libretista:</p> <p>Elenco: SEMIRAMIDE - Angelica Catalani (S)*; ARSACE – Girolamo Crescentini (C); SELEUCO – Vincenzo Praun (T); MITRANE – Domenico Neri (C); OROE – Filippo Senesi (T); AZEMA – Guiseppa Pellizzoni (S). Récita: 25 de abril De acordo com Ruders Catalani cantou essa opera 22 vezes até o ano de 1802 (carta 9/3/1802. Ruders, 2002a, p.265)</p>
<p align="center">LA MORTE DI CLEOPATRA Compositor: Sebastiano Nasolini Libretista: Sografi</p> <p>Direção: Elenco: CLEOPATRA - Angelica Catalani (S)*;MARC'ANTONIO – Girolamo Crescentini (); OTTAVIANO AUGUSTO - Vincenzo Praun (T); Otaviano Antonini Récita: Libreto: * De acordo com Ruders Catalani cantou essa opera 33 vezes até o ano de 1802 (carta 9/3/1802. Ruders,2002,P. 265)</p>
<p align="center">IFIGENIA IN AULIDE (Dramma serio) Compositor: Giuseppe Curcio Libretista: G. Moretti</p> <p>Direção: desconhecida Elenco: AGAMENNONE – Pompilio Panizza (t); IFIGENIA – Angelica Catalani (S); ACHILLE – Girolamo Crescentini (C); ULISSE – Michele Bologna (T); ELISSENA – Giuseppa Pellizzoni (S); ARCADE – Filippo Senesi (T). Récita: Primavera. 02 de junho e Subs. perfs. Several Ruders, Letter 26 June 1802 Libreto: P-Ln M. 966 P. ou M. 1161 P</p>

<p align="center">LE VERGINI DEL SOLE (Dramma per musica) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Ferdinando Moretti</p> <p>Direção: não consta no libreto Elenco: ATALIBBA – Vincenzo Praun (T); IDALIDE – Angelica Catalani (S); PALMORO – Paolo Boscoli (C); ALONSO – Girolamo Crescentini (C); ALCIOLOE – Giuseppa Pellizzoni (S); GRAN SACERDOTE – Filippo Senesi (T). Récita: 25 de julho Libreto: P-Ln T.S.C. 1372 P.</p>
<p align="center">IL TRIONFO DI CLELIA (Dramma serio) Compositor: Marcos Portugal Libretista: S. A. Sografi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: PORSENNA – Pietro Angelelli (B); TARQUINIO – Pompilio Panizza (); CLELIA – Angelica Catalani (S); LUCIO FLAVIO – Michele Bologna (T); ORAZIO – Girolamo Crescentini (C); BERENICE – Giuseppa Pellizzoni (S); ERENNIA – Giuseppa Zanfardini (S); AUGURE – Filippo Senesi (T); ARALDO NN. Récita: Inverno Libreto: P-Ln T.S.C. 1340 P</p>
<p align="center">O TEMPLO DA GLÓRIA (composição dramática) Compositor: Jeronymo Francisco de Lima Libretista:</p> <p>Direção; não consta no libreto Elenco: não consta no libreto Personagens: EUTERPE, ELIZA, ALBIAO, GERMANIA. Récita: 27 de janeiro Libreto: P-Ln M. 160 P.]</p>
<p align="center">1803</p>
<p align="center">LA SOFONISBA (Dramma serio) Compositor: Marcos Portugal Libretista: Abbate Del Mare adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: SOFONISBA – Angelica Catalani (S); ARISBE – Giuseppa Pellizzoni (S); MASSINISSA – Girolamo Crescentini (C); OSMIDA – Paolo Boscoli (C); SCIPIONE – Vincenzo Praun (T); EMILIO – Filippo Senesi (T). Récita: Carnovale Libretto: P-Ln T.S.C.1272 P e BR-Rn A-XV-S681</p>
<p align="center">ELOGIO Compositor: desconhecido Libretista: (Giuseppe Caravita)</p> <p>Direção: desconhecido Elenco: desconhecido Personagens: MARTE, VENUS, GÉNIO LUSITANO Récita: 13 May Libreto P-La</p>
<p align="center">GLI SCITI (Dramma serio) Compositor: Johann Simon Mayr Libretista: Gaeetano Rossi</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: ERMODANO – Pietro Angelelli (B); INDATIRO – Prospero Pedrazzi (); ATAMARO – Pietro Mattucci (C); OBEIDA – Angelica Catalani (S); SOZAME – NN; ZULMA – Giuseppa Pellizzoni (S); IRCANO [NN]. Récita: 24 de junho Libretto: P-Ln T.S.C.1247 P e BR-Rn A-XV-S416</p>

<p>L'ORGOGGIO AVVILITO ou LA CAPRICCIOSA PENTITA (Melodramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: L. Romanelli = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>GLI OPPOSTI CARATTERI (Dramma per musica) Compositor: Sebastiano Nasolini Libretista: G. Artusi e G. M. Foppa a partir do libreto de G. Bertati = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>ALZIRA (Dramma serio) Compositor: Zingarelli e Sebastiano Nasolini Libretista: ? G. Rossi Direção: não consta no libreto Elenco: ALZIRA – Angelica Catalani (S); ZAMORO – Pietro Mattucci (C); GUSMANO – Vincenzo Praun (T); ARGESTE – Pietro Angelelli (B); IDALBA – Maria Giuliani (); TELASCO – Michele Bologna (T). Récita: Estate Libreto: P-Ln T.S.C. 245 P</p>
<p>LE CANTATRICI VILLANE (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: G. Palomba = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>GLI AMERICANI (Dramma serio) Compositor: Giacomo Tritto Libretista: G. Schmidt adaptado por Giuseppe Caravita Direção: Marcos Portugal Elenco: CABANA CACICO – Domenico Mombelli (T); AMAZILIA – Angelica Catalani (S); GONZALVO – Pietro Mattucci (C); ARIAS DAVILA – Ludovico Olivieri (B); CORA – Orsola Palmini (S); OROZIMBO – Michele Bologna (T). Récita: 4 de novembro Libreto: P-Ln M. 1101 P</p>
<p>IL MATRIMONIO PER SUSURRO (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: G. Sertor adaptado por Giuseppe Caravita = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>DIDONE (Drama serio) Compositor: Diversi Maestri Libretista: P. Metastasio adaptação de G. Caravita Direção: Marcos Portugal Elenco: DIDONE – Angelica Catalani (S); ENEA – Pietro Mattucci (C); JARBA – Domenico Mombelli (T); SELENE – Giuseppa Pellizzoni (S); ARASPE – Michele Bologna (T); OSMIDA – NN (). Récita: Giorno natalizio dell' augusta maesta fedelissima D. Maria I [17 de dezembro] Libreto: P-Ln M 1133 P e BR-Rn A-XV-D557</p>
1804
<p>LA PULCELLA DI RAB (Dramma per musica) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: S. A. Sografi adaptado por Giuseppe Caravita Direção: [Valentino Fioravanti] Elenco: JELLA – Angelica Catalani (S); DALLATON – Domenico Mombelli (T); RULLO – Pietro Mattucci (C); PERCIREP – Ludovico Olivieri (B); VELLIMA – Giuseppa Pellizzoni (S); BARLIMO – Filippo Senesi (T); CECILIO METELLO – Domenico Neri (C). Récita: Carnevale Libreto: P-Ln T.S.C.1147 P e BR-Rn A-XV-P981</p>

<p align="center">L'ANDROMACA (Dramma per musica) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: Giovanni Battista de Lorenzi</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: ANDROMACA – Angelica Catalani (S); PIRRO – Pietro Mattucci (C); ULISSE – Domenico Mombelli (T); MENANDRA – Giuseppa Pellizzoni (S); CLENO – Ludovico Olivieri (B); SIMONE – Domenico Neri (C). Récita: 25 April Libreto: http://openlibrary.org/works/OL16494926W/L'andromaca</p>
<p align="center">L'ARGENIDE o sia IL RITORNO DI SERSE (Dramma serio) Compositor: Marcos Portugal Libretista: G. di Ferrari adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: ARGENIDE – Angelica Catalani (S); SERSE – Domenico Mombelli (T); SEBASTE – Pietro Mattucci (C); MERASPE – Ludovico Olivieri (B); ARBANTE – Michele Bologna (T); BARSENE – Giuseppa Pellizzoni (S). Récita: 13 de maio Libretto: P-Ln T.S.C. 269 P</p>
<p align="center">IL SEDICENTE FILOSOFO (Farsa giocosa) Compositor: Giuseppe Mosca Libretista: G. M. Foppa</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">IL PODESTÀ DI CHIOGGIA (Dramma giocoso) Compositor: Orlandi Libretista: A. Anelli</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">LE DONNE CAMBIATE (Farsa) Compositor: Marcos Portugal Libretista: G. M. Foppa adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">GLI ASSASSINI ossia QUANTI CASI IN UN GIORNO (Dramma buffo) Compositor: Trento colaboração de Fiorvanti Libretista: Artusi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">I BACCANALI DI ROMA (Melodramma per musica) Compositor: Giuseppe Nicolini Libretista: L. Romanelli</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: FECENNIA – Angelica Catalani (S); EBUZIO – Pietro Mattucci (C); SEMPRONIO – Domenico Mombelli (T); MINIO – Filippo Senesi (T); POSTUMIO – Ludovico Olivieri (B); MARZIA – Giuseppa Pellizzoni (S); CLAUDIO – Domenico Neri (C). Récita: 24 de junho Libreto: P-Ln T.S.C. 324 P</p>
<p align="center">L'INGANNO FELICE (Dramma giocoso) Compositor: Paisiello colaboração de Fiorvanti Libretista: G. Palomba adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>

<p align="center">LE ASTUZIE FALLACI (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: G. Caravita?</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">LA ZAIRA (Tragedia per musica) Compositor: Marcos Portugal Libretista: M. Botturini adaptado e revisado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: OROSMANO – Domenico Mombelli (T); LUSIGNANO – Gaetano Neri (B); ZAIRA – Angelica Catalani (S); NERESTANO – Vincenzo Praun (T); FATIMA – Rosa Canzoni (); CORASMINO – Ludovico Olivieri (B); CASTIGLIONE – Filippo Senesi (T); GILBERTO – Domenico Neri (C); SELIMO – Michele Bologna (T). Récita: Estate Libreto:</p>
<p align="center">LA FORTUNATA COMBINAZIONE (Dramma giocoso) Compositor: G. Mosca Libretista: L. Romanelli</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">PENELOPE (Dramma serio) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: G. M. Diodati</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: PENELOPE – Angelica Catalani (S); ULISSE – Domenico Mombelli (T); TELEMACO – Pietro Mattucci (C); EVENORE – Ludovico Olivieri (B); ARSINOE – Giuseppa Pellizzoni (S); PERIMEDE – Domenico Neri (C). Récita: Autunno Libreto: P-Ln T.S.C 1092 P</p>
<p align="center">LA SERVA ASTUTA (Cantata a 3 voci da rappresentarsi) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: G. A. Federico</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">ELFRIDA (Dramma serio) Compositor: Giovanni Paisiello Libretista: R. de'Calzabigi</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: EGGARO – Domenico Mombelli (T); ORGANDO – Ludovico Olivieri (B); ELFRIDA – Angelica Catalani (S); ATELVOLTO – Pietro Mattucci (C); EVELLINA – Giuseppa Pellizzoni (S); OSMONDO – Domenico Neri (C); SIVENO – Michele Bologna (T). Récita: 17 December Libreto: P-Ln M 1140 P (incompleto)</p>
<p align="center">TERESA E CLAUDIO (Dramma sentimentale) Compositor: Farinelli Libretista: G. M. Foppa</p> <p align="center">= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p align="center">LA MEROPE (Dramma serio) Compositor: Marcos Portugal Libretista: Mattia Botturini adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: MEROPE – Angelica Catalani (S); TIMANTE – Pietro Mattucci (C); POLIFONTE – Domenico Mombelli (T); ADRASTO – Ludovico Olivieri (B); ISMENE – Giuseppa Pellizzoni (S); POLIDORO – Gaetano Neri (B); NEARCO – Filippo Senesi (T). Récita: Inverno Libreto: P-Ln T.S.C.946 P</p>

<p>L'ORO NON COMPRA AMORÉ (Dramma giocoso) Compositor: Marcos Portugal Libretista: Giuseppe Caravita</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>CAMILLA (Dramma per musica) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: G. Carpani adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>1805</p>
<p>L'AMANTE PER FORZA (Dramma per musica) Compositor: Farinelli Libretista: G. M. Foppa adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>IL VILLANO IN ANGUSTIE (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: F. Cammarano</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>FERNANDO NEL MESSICO (Dramma per musica) Compositor: Marcos Portugal Libretista: F. Tarducci adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: TELASCO – Pietro Mattucci (C); ZULMIRA – Angelica Catalani (S); ZORAMBO – Domenico Mombelli (T); FERNANDO – Ludovico Olivieri (B); ACIOLOE – Orsola Palmini (S); AVVARO – Domenico Neri (C). Récita: Estate Libreto: P-Ln T.S.C. 629 P ou 630 P</p>
<p>LA CIRCE (Dramma serio) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Domenico Perelli</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: CIRCE – Angelica Catalani (S); ULISSE – Pietro Mattucci (C); PRISCO – Domenico Mombelli (T); SABINO – Ludovico Olivieri (B); CANENTE – Giuseppa Pelliccioni (S); CELRINTO – Pietro Bonini (C). Récita: Autunno [4 NovembRO] Libreto: P-Ln T.S.C 450 P</p>
<p>LE GEMELLE (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: [G. Caravita baseado em G. Palomba]</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>IL DUCA DI FOIX (Dramma per musica) Compositor: Marcos Portugal Libretista: G. Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: CARLO DUCA DI FOIX – Domenico Mombelli (T); AMELIA – Angelica Catalani (S); VALERIO – Pietro Mattucci (C); LISOIS – Ludovico Olivieri (B); SOFIA – Rosa Fiorini (S); MONGAL – Pietro Bonini (C); DANGESTE – Domenico Néri (C). Récita: Autunno [4 November] Libreto:</p>
<p>ELOGIO Compositor: não consta no libreto [Domenico Mombelli] Libretista: não consta no libreto [G. Caravita]</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>

<p>SONO QUATTRO E PAION DIECI ossia PER AMOR SI FA TUTTO (Opera buffa) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: Giuseppe Caravita</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>GINEVRA DI SCOZIA (Dramma eroico) Compositor: Marcos Portugal Libretista: G. Rossi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: RÉ DI SCOZIA – Gaetano Néri (C); GINEVRA – Angelica Catalani (S); POLINESSO – Domenico Mombelli (T) ARIODANTE – Pietro Mattucci (C); LURCANIO – Ludovico Olivieri (B); DALINDA – Orsola Palmmini (S); VAFRINO – Michele Bologna (T); IL GRAN SOLITARIO DI SCOZIA – NN. Récita: Inverno Libreto:</p>
1806
<p>LA DAMA SOLDATO (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: C. Mazzolà adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>LA MORTE DI MITRIDATE (Tragedia per musica) Compositor: Marcos Portugal Libretista: S. A. Sografi adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>Direção: [Marcos Portugal] Elenco: MITRIDATE – Domenico Mombelli (T); VONIMA – Angelica Catalani (S); ZIFARE – Pietro Mattucci (C); FARNACE – Ludovico Olivieri (B); ARBATE – Pietro Bonini (C); FEDIMA – Giuseppa Pellizzoni (S). Récita: Carnevale Libreto: P-Ln T.S.C.973 P</p>
<p>NARDONE E NANNETTA (Farsa giocosa) Compositor: Gardi adaptado por Valentino Fioravanti Libretista: G. M. Foppa adaptado por Giuseppe Caravita</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>I RITI DI EFESO (Dramma serio) Compositor: Giuseppe Farinelli Libretista: Gaetano Rossi</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: GLAUCIA – Ludovico Olivieri (B); ASPASIA – Marianna Sessi (S); CLEARCO – Domenico Mombelli (T); AGENORE – Filippo Senesi (T); ARGIA – Giuseppa Pellizzoni (S); NEANDRO – Domenico Neri (C). Récita: 13 de maio Libreto: P-Ln T.S.C. 1188 P</p>
<p>LA CONTESSINA CONTRASTATA (Dramma giocoso) Compositor: Pietro A. Guglielmi Libretista: Filippo Tarducci</p> <p>= MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>
<p>PIRRO RE DI EPIRO (Dramma serio) Compositor: Nicollò A. Zingarelli Libretista: G. de Gamerra</p> <p>Direção: Marcos Portugal Elenco: PIRRO – Eufemia Eckart (A); POLISSENA – Marianna Sessi (S); ULISSE – Domenico Mombelli (T); DARETE – Ludovico Olivieri (B); CLIMENE – Costanza Banti (); ELENO – Domenico Neri (C); CALCANTE – Filippo Senesi (T). Récita: 24 de junho Libreto: P-Ln M 1205 P e BR-Rn A-XV-P671</p>

<p>ARTEMISIA (Dramma serio) Compositor: Domenico Cimarosa Libretista: Cratisto Jamejo = G. B. Colloredo = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>CI VUOL PACIENZA (Farsa) Compositor: Francesco Gardi Libretista: não consta no libreto = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>LA PROVA DI UN'OPERA SERIA (Melodramma giocoso) Compositor: Francesco Gnecco Libretista: F. Gnecco baseado na obra de G. Artusi = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>DEBORA E SISARA (Dramma serio) Compositor: Pietro A. Guglielmi Libretista: Carlo Sernicola = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>L'INCOGNITO (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: ?Giuseppe Caravita = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>IL NOTARO (Dramma giocoso) Compositor: Valentino Fioravanti Libretista: autor desconhecido adaptado por G. Caravita = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>ARTASERSE (Dramma serio) Compositor: Marcos Portugal Libretista: P. Metastasio adaptado por Giuseppe Caravita = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>LA CLEMENZA DI TITO (Dramma Serio) Compositor: Wolfgang Amadeu Mozart Libretista: Pietro Metastasio adaptado por C Mazzolà = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>LA DISFATTA DI DARIO (Dramma serio) Compositor: Giordaniello Libretista: A partir de Duke Morbili di S. Angelo = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
<p>I DUE VIAGGIATORI (Dramma giocoso) Compositor: Johann Simon Mayr Libretista: Giuseppe Maria Foppa = MONTAGEM SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p>	
1807	<p>= MONTAGENS SEM A PARTICIPAÇÃO DE CASTRATI =</p> <p>A partir de 1807 os teatros de Lisboa não contaram mais com a presença das vozes dos castrati italianos. Eles continuaram atuando no âmbito religioso.</p>
1808	Corte portuguesa no Rio de Janeiro

A P Ê N D I C E 2

APÊNDICE 2

Análise estatística gráfica das árias e duetos selecionados

Il Demofonte – David Perez 1752

Gráfico 2: “In te spero” (Atto II, Cena II). Domenico Luciani (Dirceia)

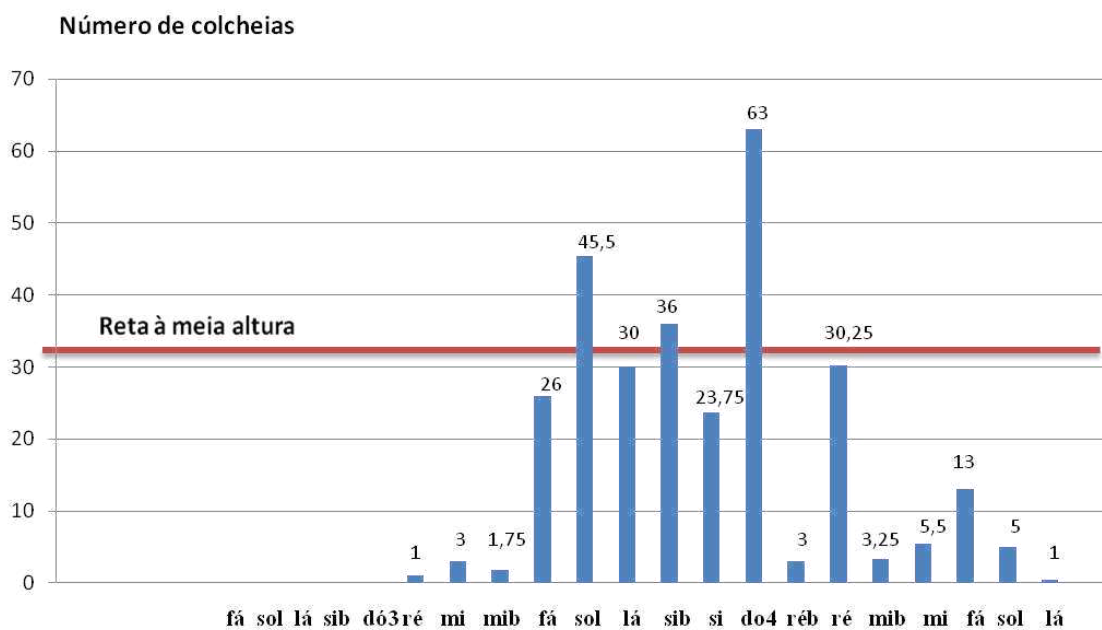


Gráfico 3: “Si tutt i mali miei” (Atto II, Cena VI). Domenico Luciani (Dirceia)

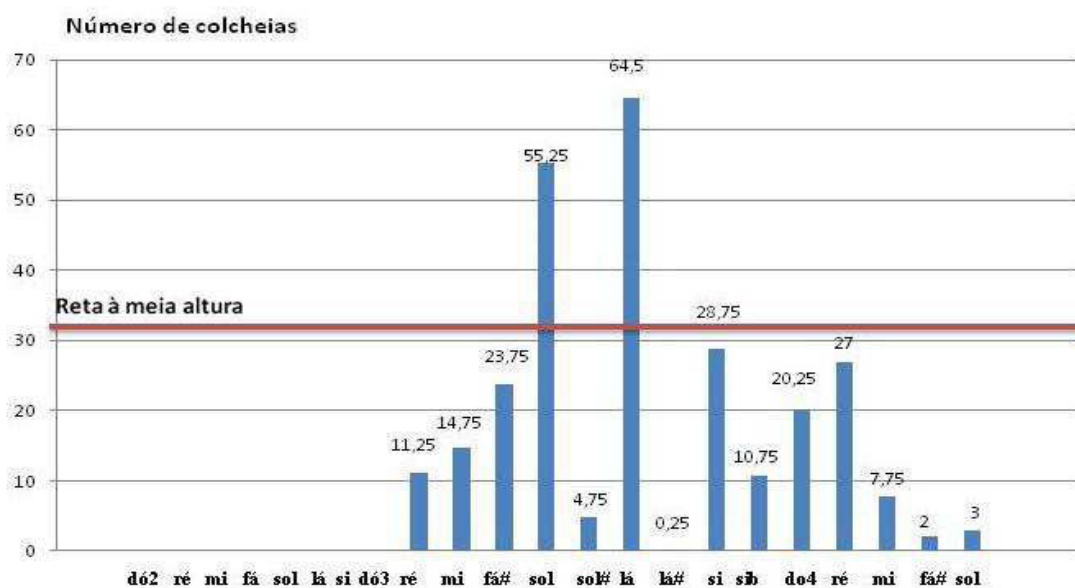


Gráfico 4: “Padre perdona” (Attol, Cena XII). Domenico Luciani (Dirceia)

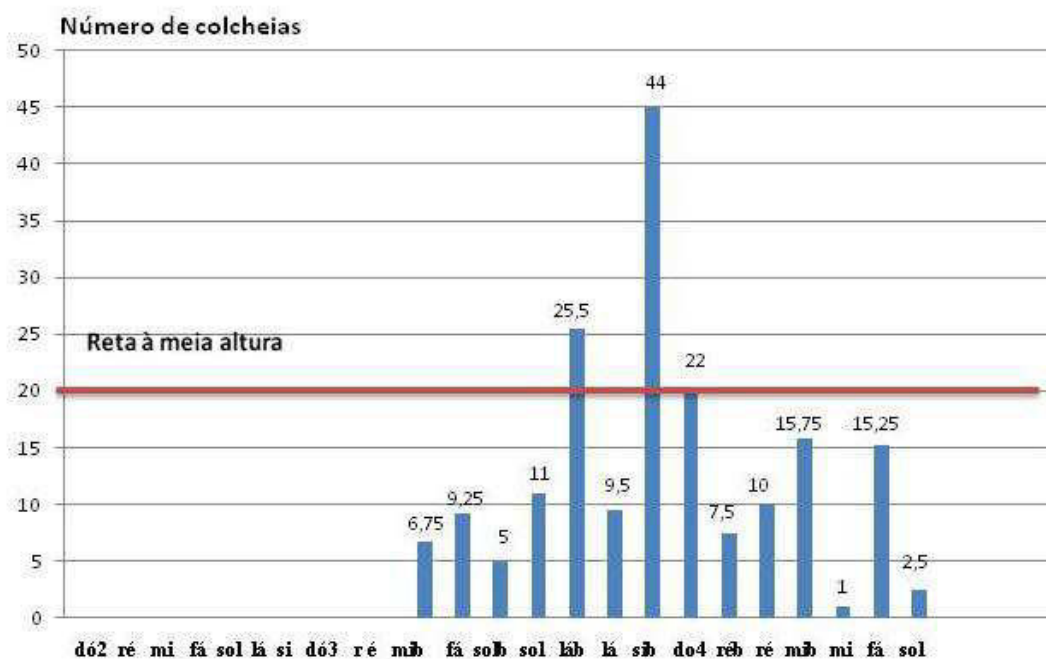
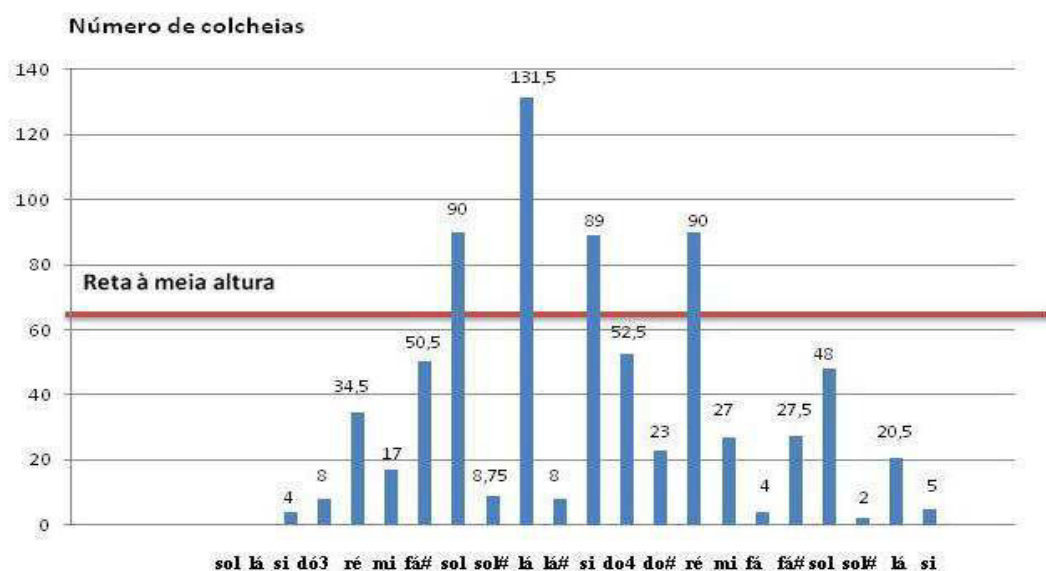
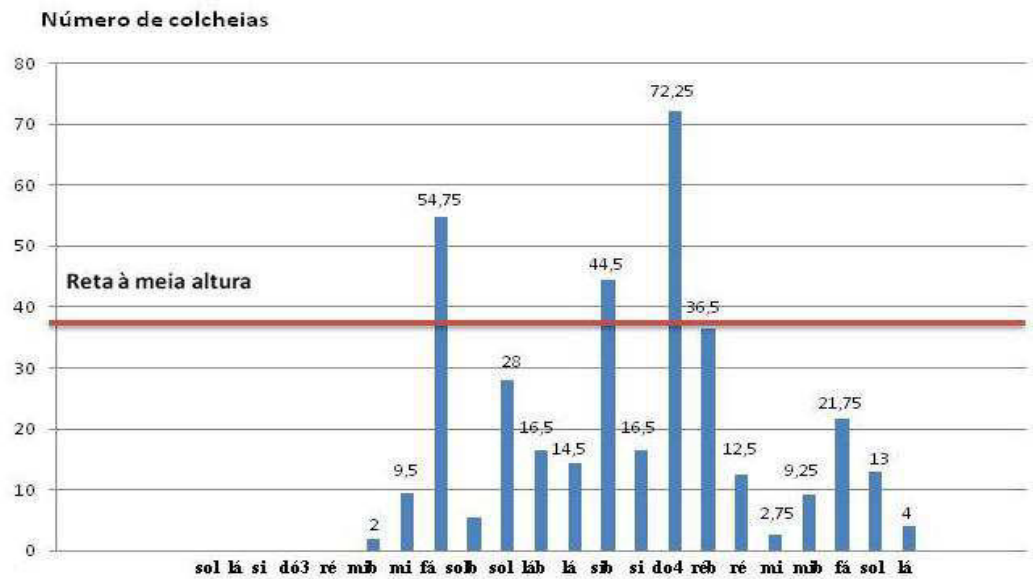


Gráfico 5: “Sperai vicino il lido”(Attol,Cena IV[V]).Giovacchino Conti/Giziello (Timante)



Foram ignorados 13 compassos da área que mudou para C

Gráfico 6: “Misero pargoletto” (AttoIII,Cena V). Giovacchino Conti/Giziello (Timante)



L’Artarserse – David Perez 1754

Gráfico 7: “Fra cento affani” (Atto I, Cena II). Giovacchino Conti/Giziello (Arbace)

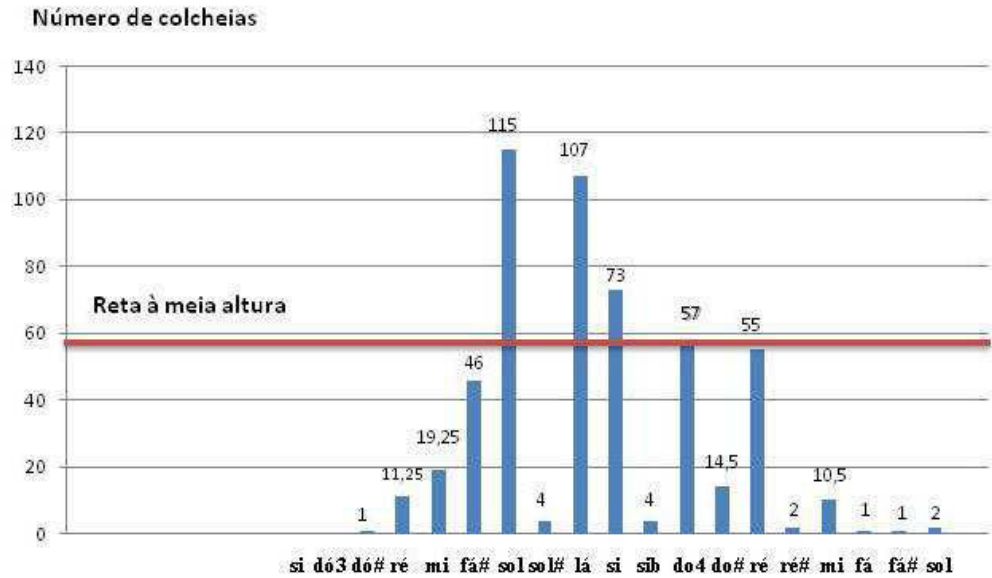


Gráfico 8: “Vo sol cando um mar crudele” (Atto I, Cena XV). Giovacchino Conti/Giziello (Arbace)

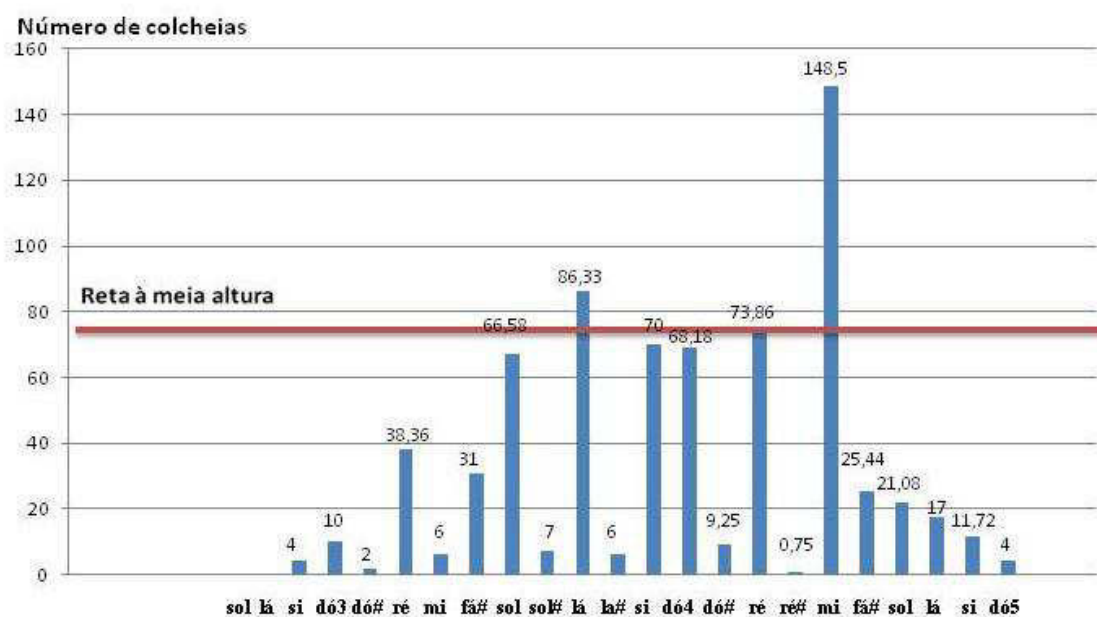


Gráfico 9: “Dimmi che un empio sei” (Atto I, Cena XIV).Domenico Luciani (Mandane)

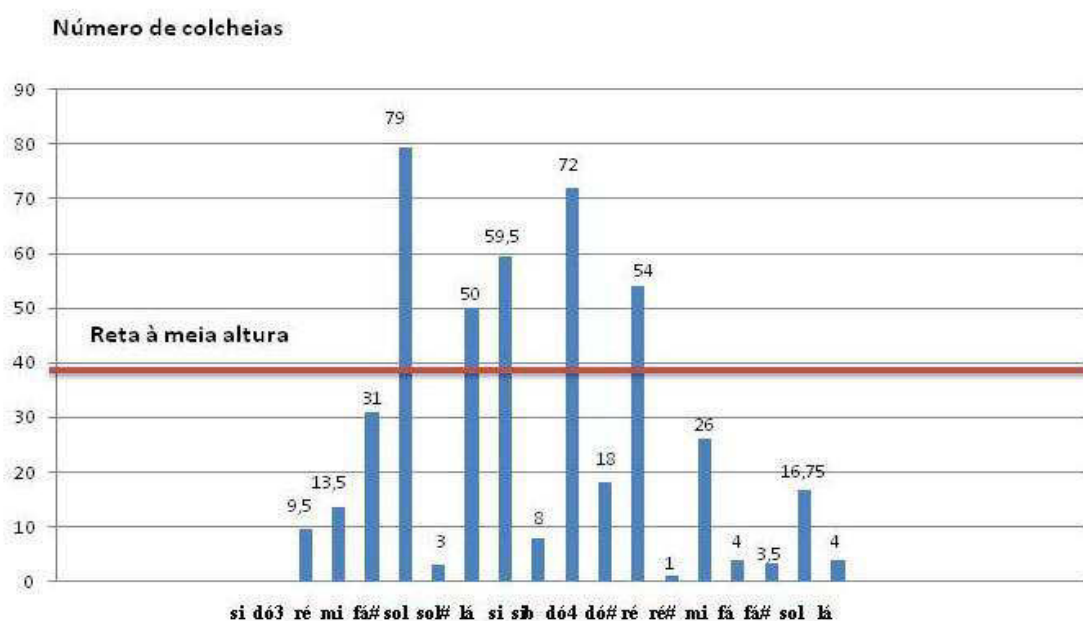


Gráfico 10: “Se d’un amor tiranno” (Atto II, Cena VI). Domenico Luciani (Mandane)

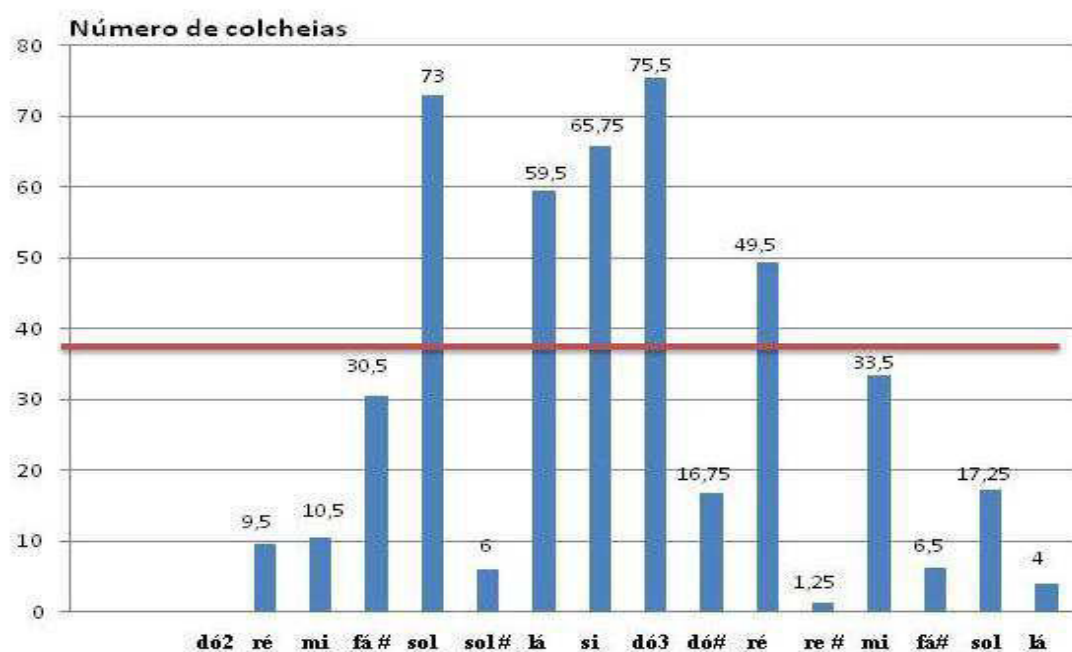


Gráfico 11: Dueto “Tu vuoi ch’io viva” (Atto II, Cena VI). Domenico Luciani (Mandane)

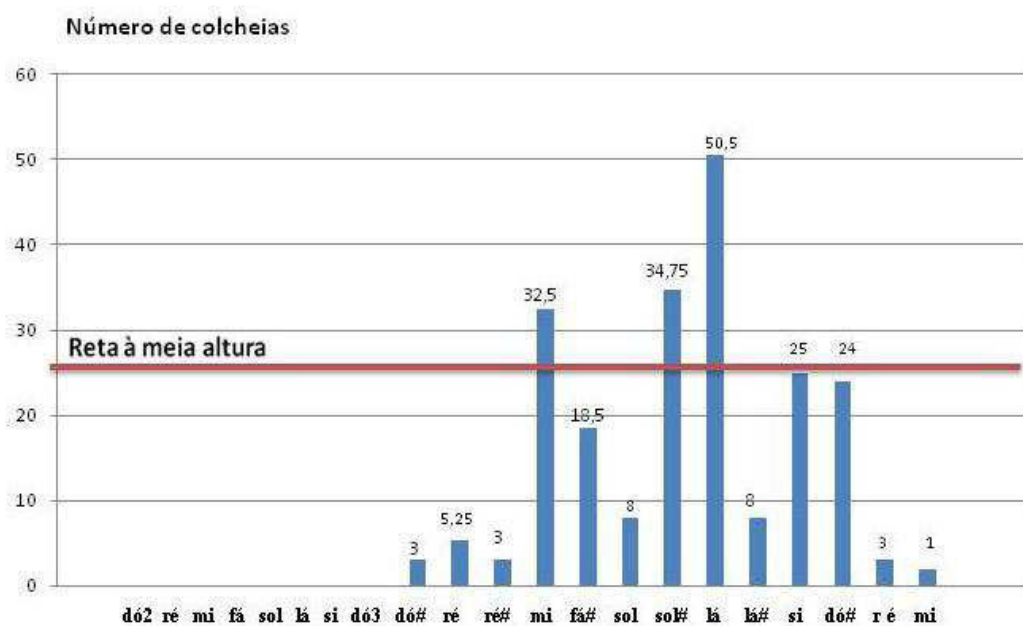
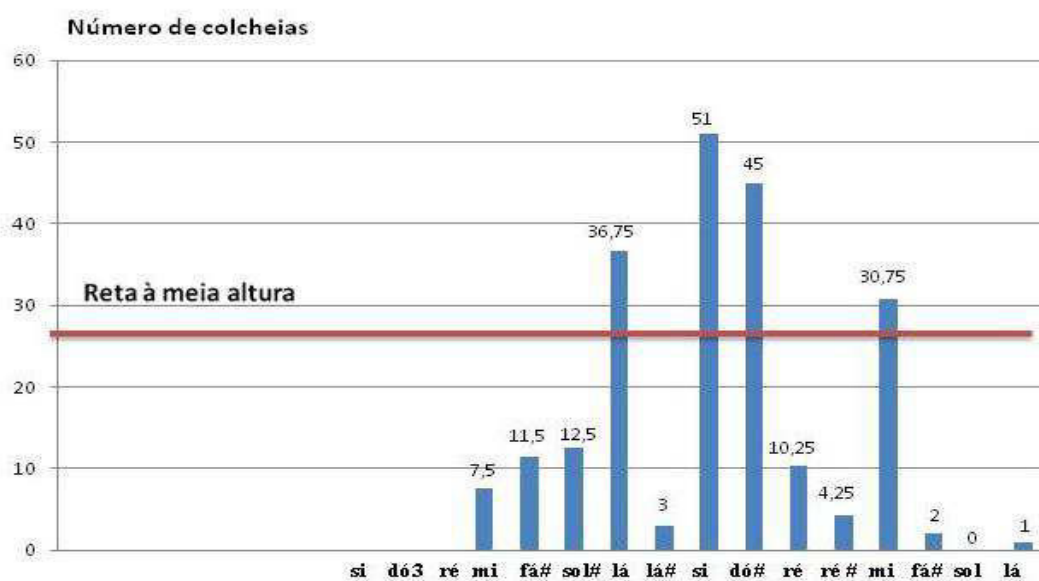


Gráfico 12: “Dueto Tu vuoi ch’io viva” (Atto III, Cena X). Giovacchino Conti/Giziello (Arbace)



***L'Angelica* – João de Souza Carvalho, 1778**

Gráfico 13: “Mentre vendo a te la vita” (Parte I, f. 26). Giovanni Ripa (Angelica)

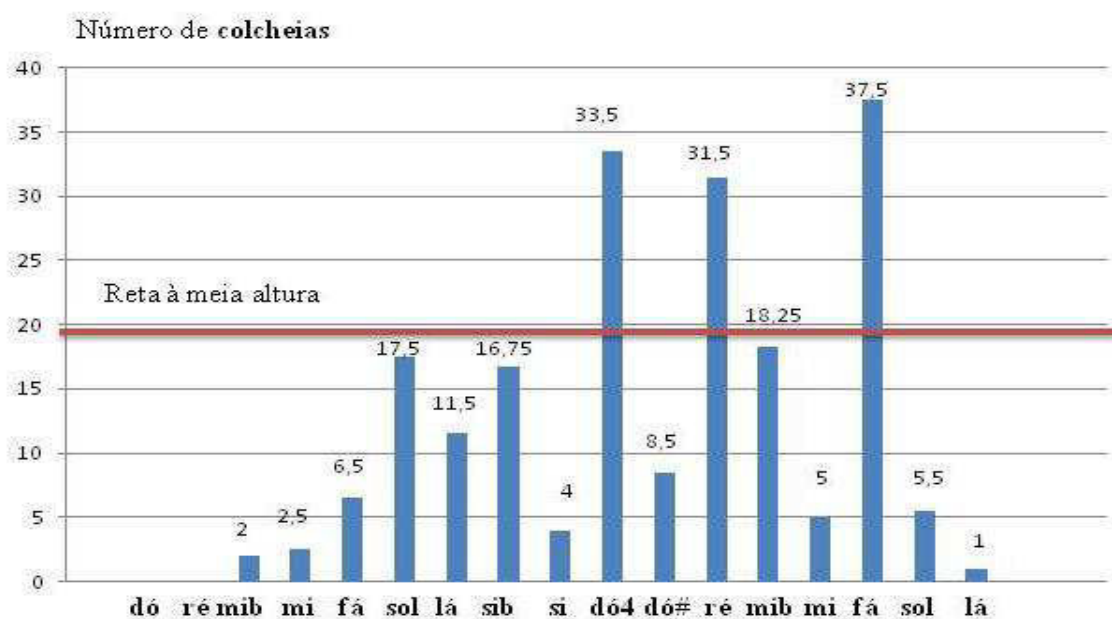


Gráfico 14: Dueto “Ah non dirmi” (Parte I, f. 108). Giovanni Ripa (Angelica)

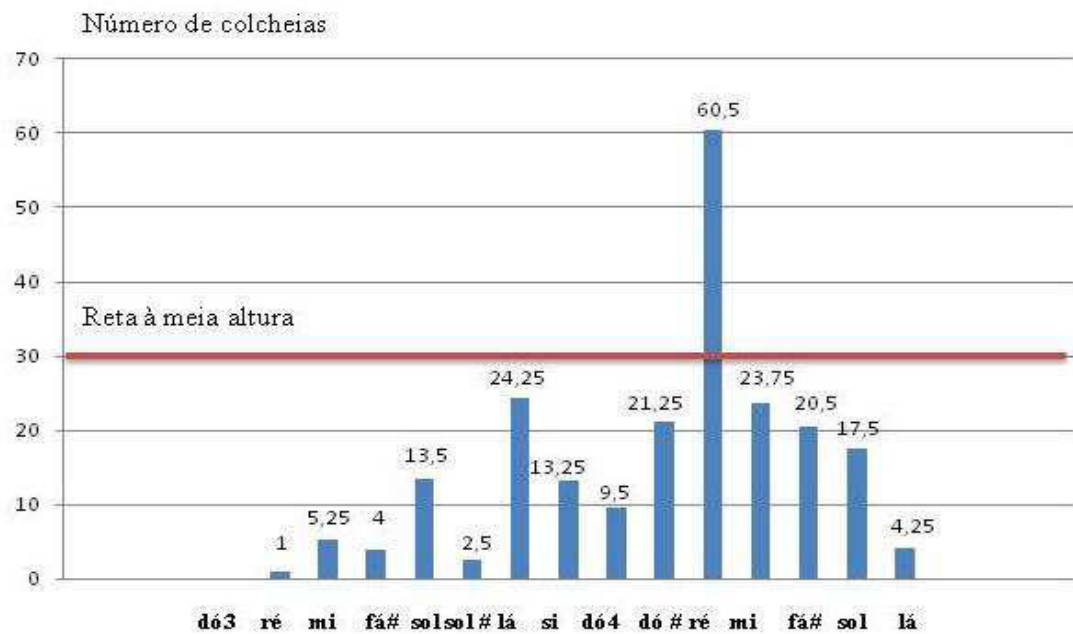


Gráfico 15: Dueto “Ah non dirmi” (Parte I, f. 108). Carlo Reyna (Medoro)

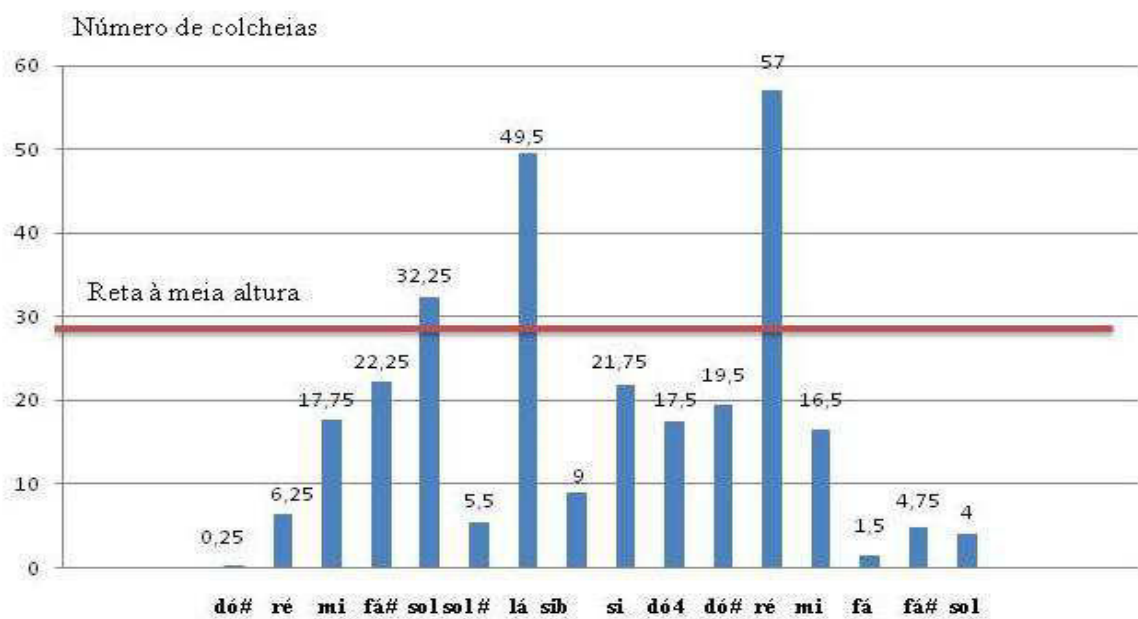


Gráfico 16: Dueto “Se inspiraste amici”²¹¹ (Parte I, f. 120). Giovanni Ripa (Angelica)

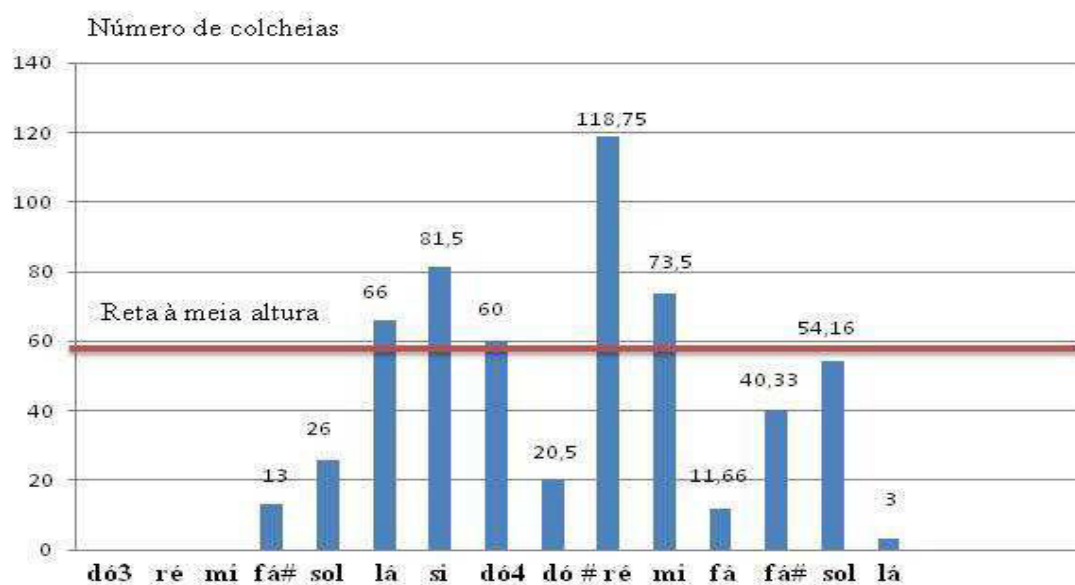
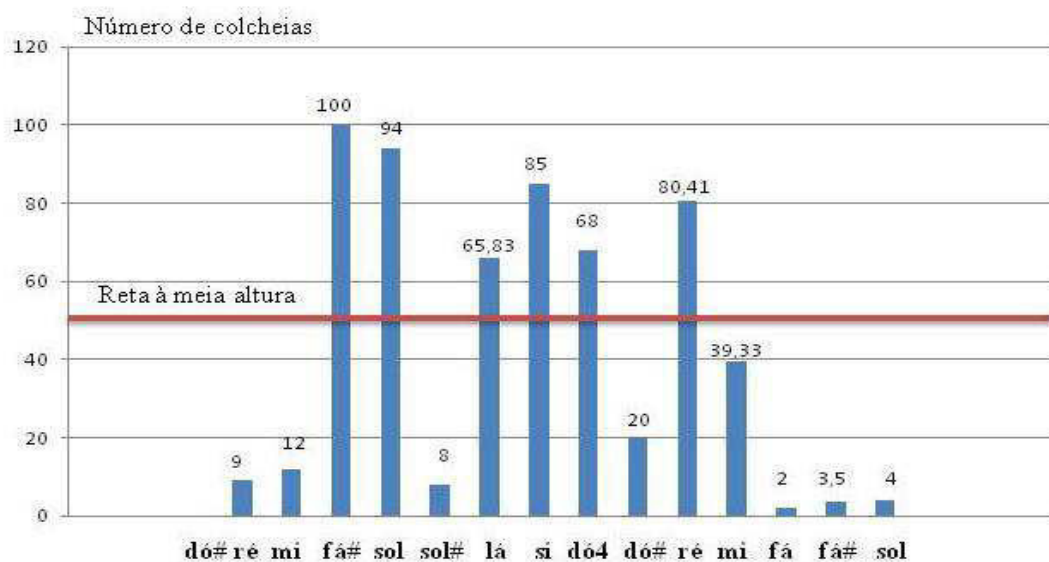


Gráfico 17: Dueto “Se inspiraste amici” (Parte I, f. 120). Carlo Reyna (Medoro)



²¹¹ Continuação do dueto “Ah non dirmi”.

Gráfico 18: “In quel labbro” (Parte I, f. 29). Giovanni Ripa (Angelica)

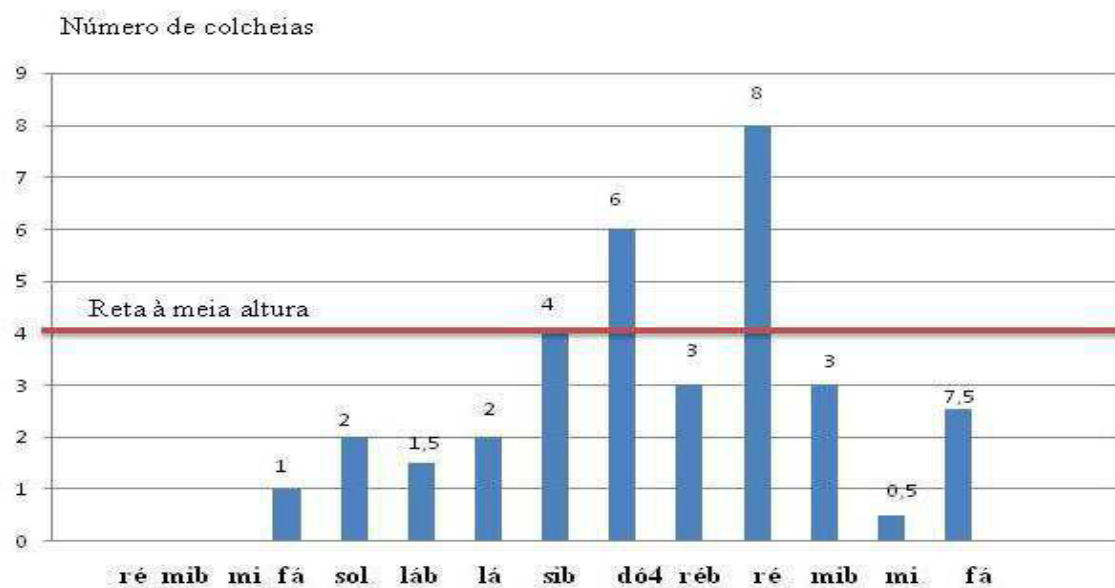


Gráfico 19: “I suoi dardi” (Parte I, f. 29v). Giovanni Ripa (Angelica)

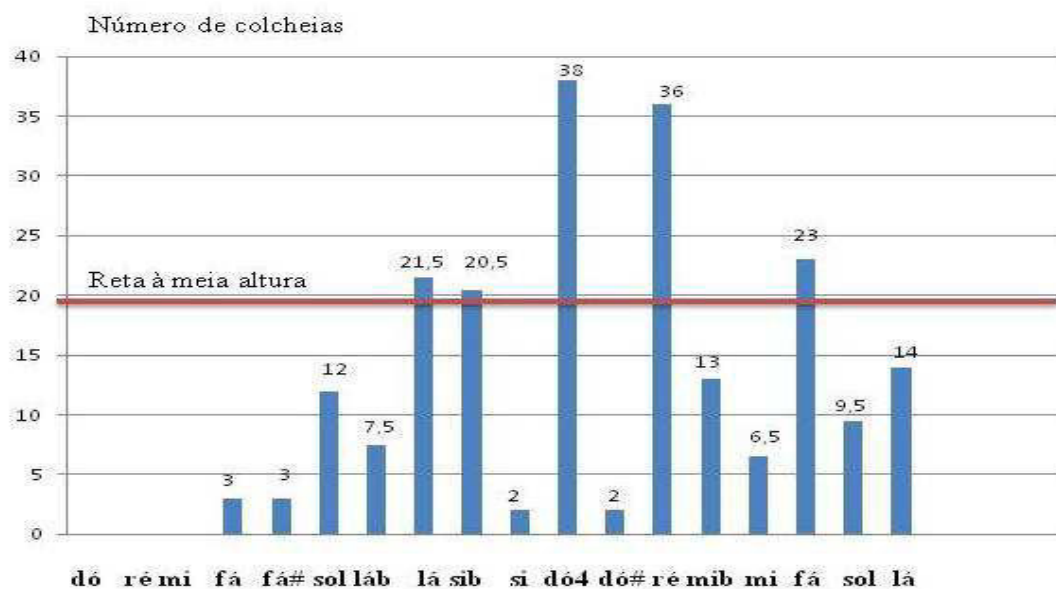
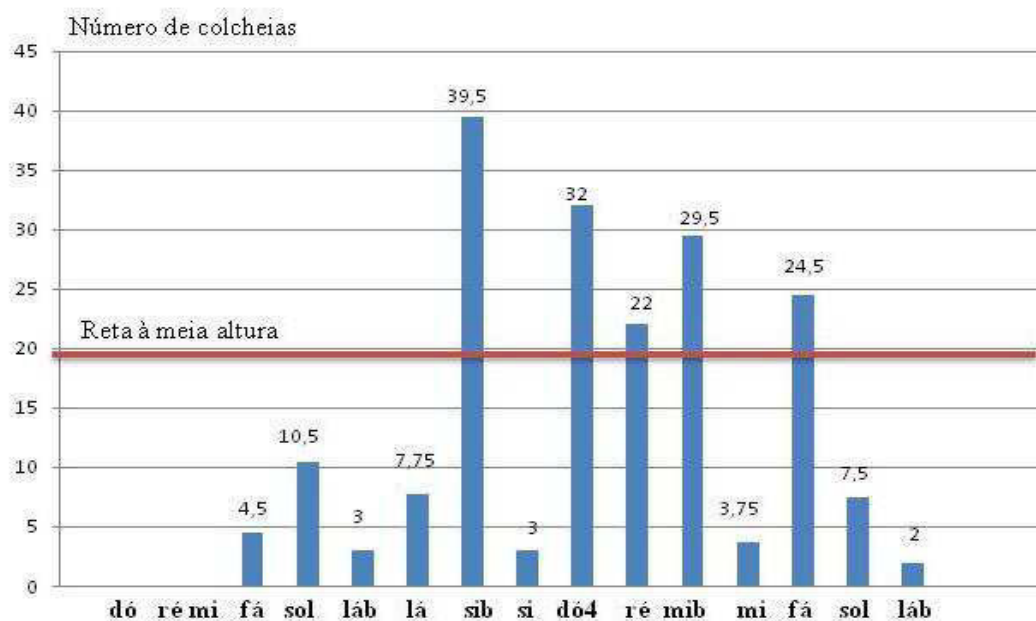


Gráfico 20: “Mentre vendo a te la vita” (Parte I, f. 31v). Giovanni Ripa (Angelica)



Adastro Rè degli Argivi – João de Souza Carvalho, 1784

Gráfico 21: “Opressa dal duolo” (Cena XI).Giovanni Ripa (Argia)

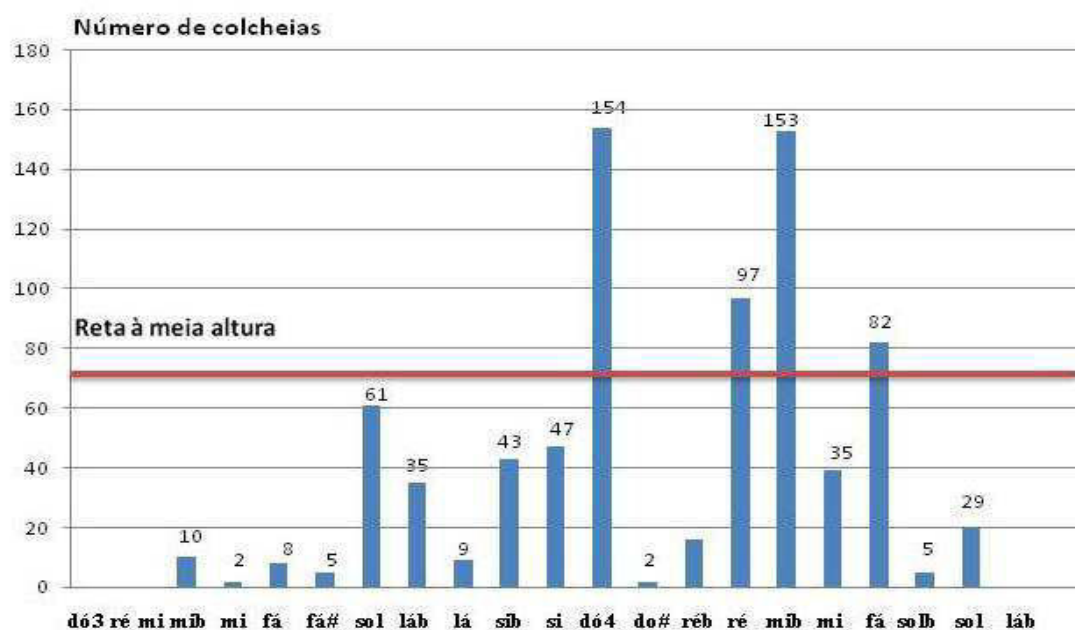


Gráfico 22: Avarcar L'onda (Cena VI). Giovanni Ripa (Argia)

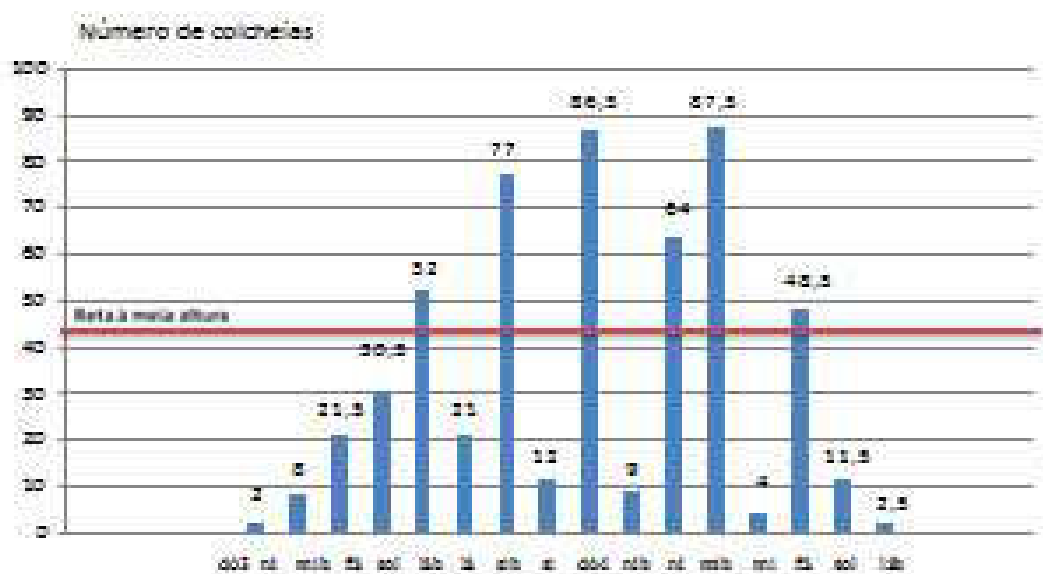
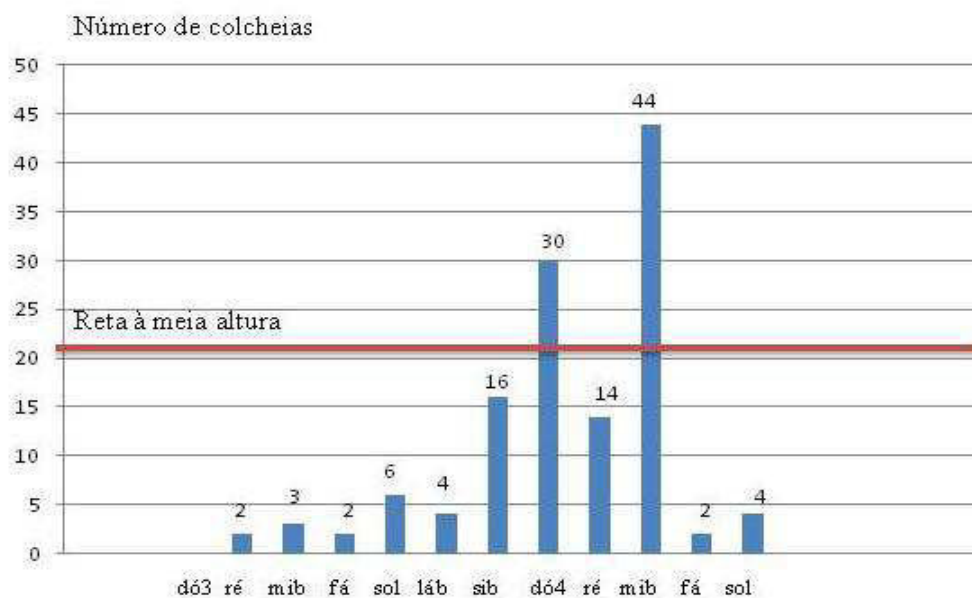


Gráfico 23: “Ah che vita”²¹² (Cena VI). Giovanni Ripa (Argia)



²¹² Continuação da ária “Avarcar L’onda”

Gráfico 24: “Da quel labbro”(Cena IV). Carlo Reyna (Polinice)

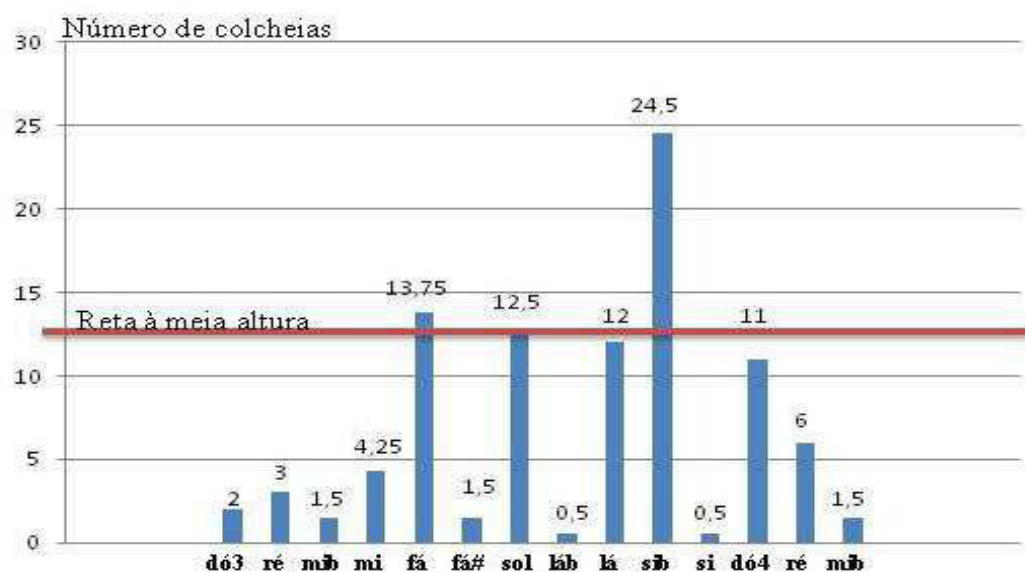
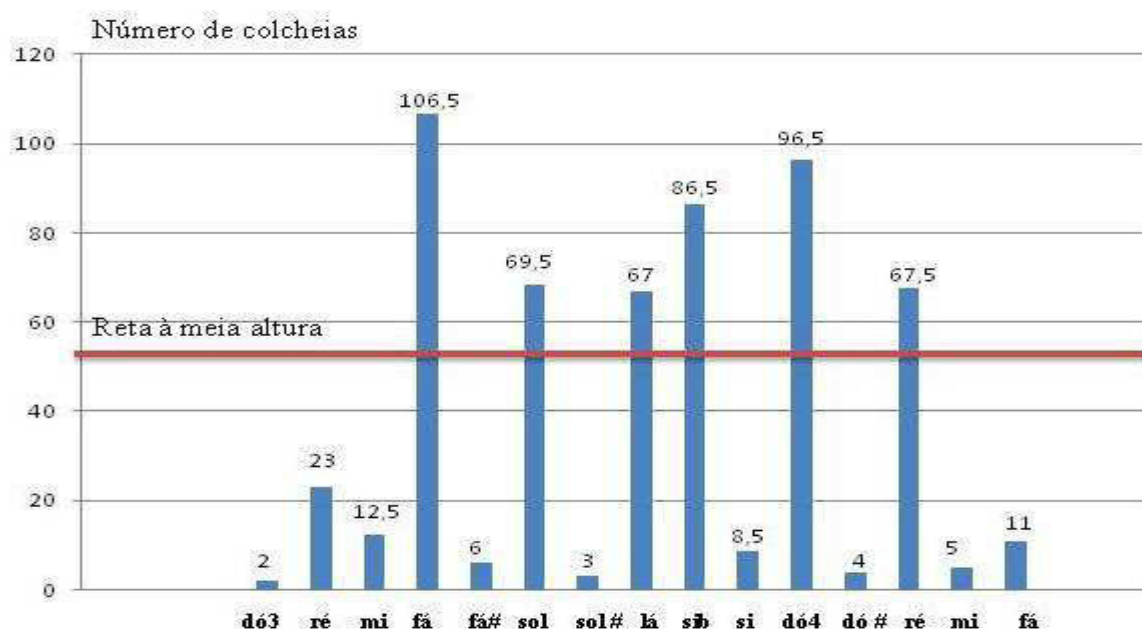


Gráfico 25: “Deh raffrena Il tuo rigore”²¹³ (Cena IV). Carlo Reyna (Polinice)



²¹³ Continuação da ária “Da quel labbro”

Everardo II, Rè de Lituania – João de Souza Carvalho, 1782

Gráfico 26: “Da quel labbro”²¹⁴, uma quarta abaixo (Cena IV) Carlo Reyna (Polinice)

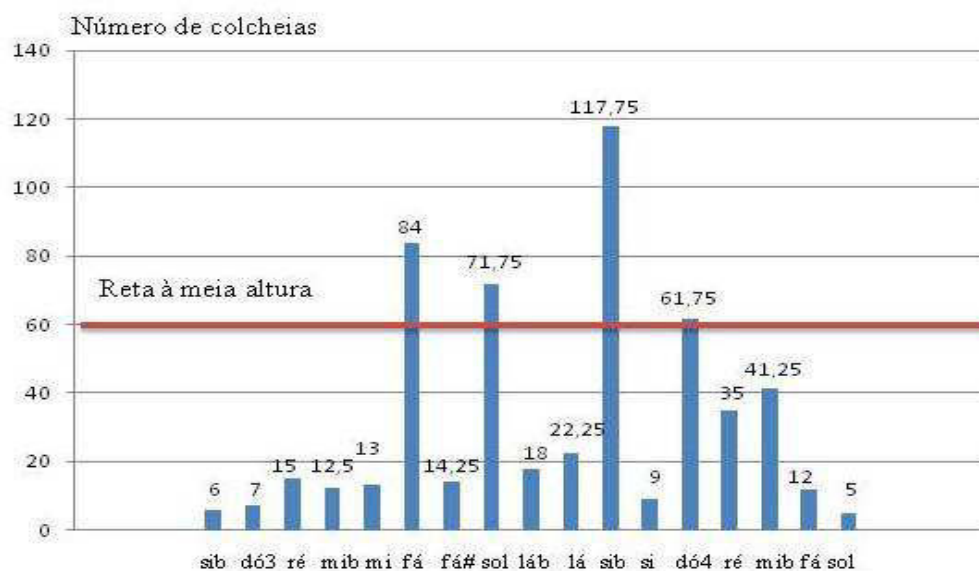
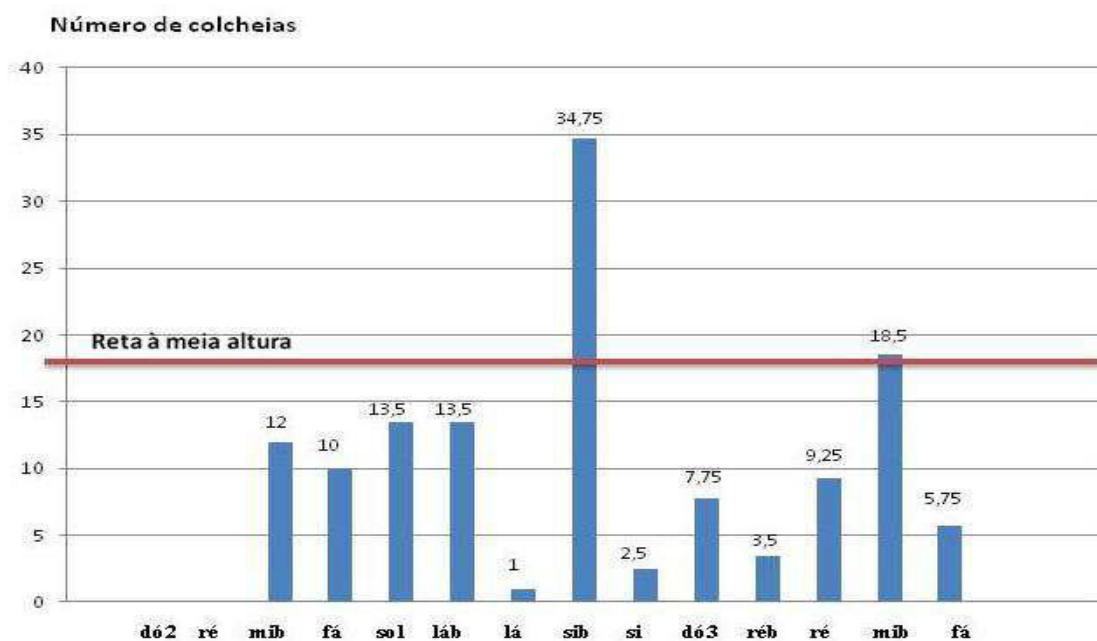


Gráfico 27: “Ombra del caro sposo” (Cena X). Fedele Venturi (Erenice)



²¹⁴ Retorna ao tema inicial uma quarta abaixo.

Gráfico 28: “Di smania nel seno”(Cena VII) . Fedele Venturi (Erenice)

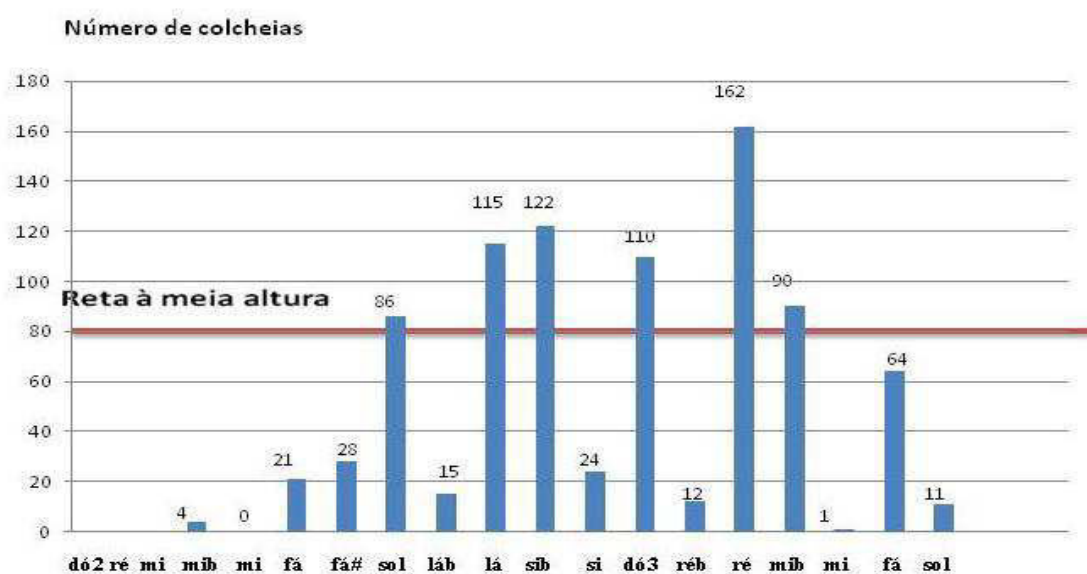
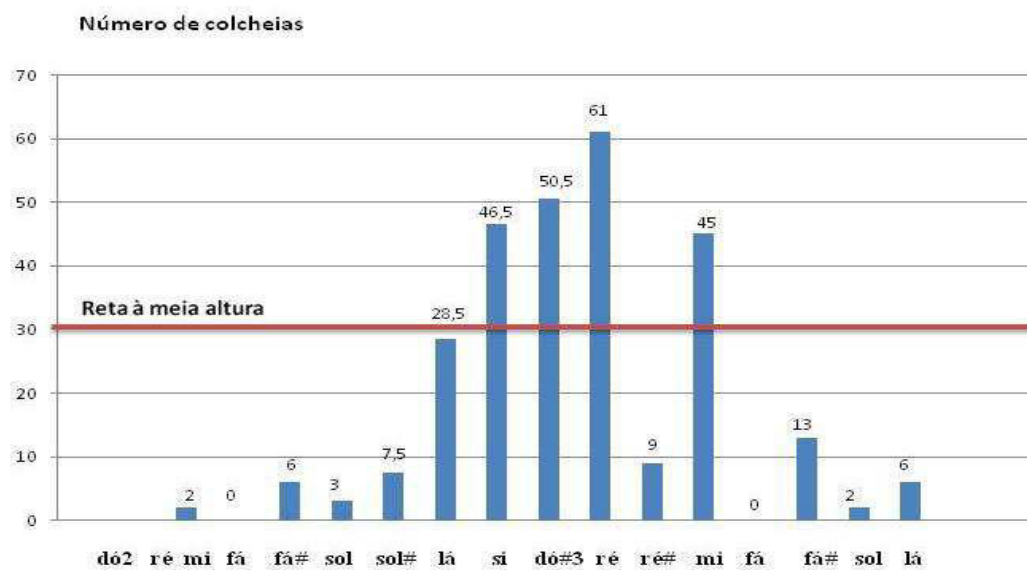
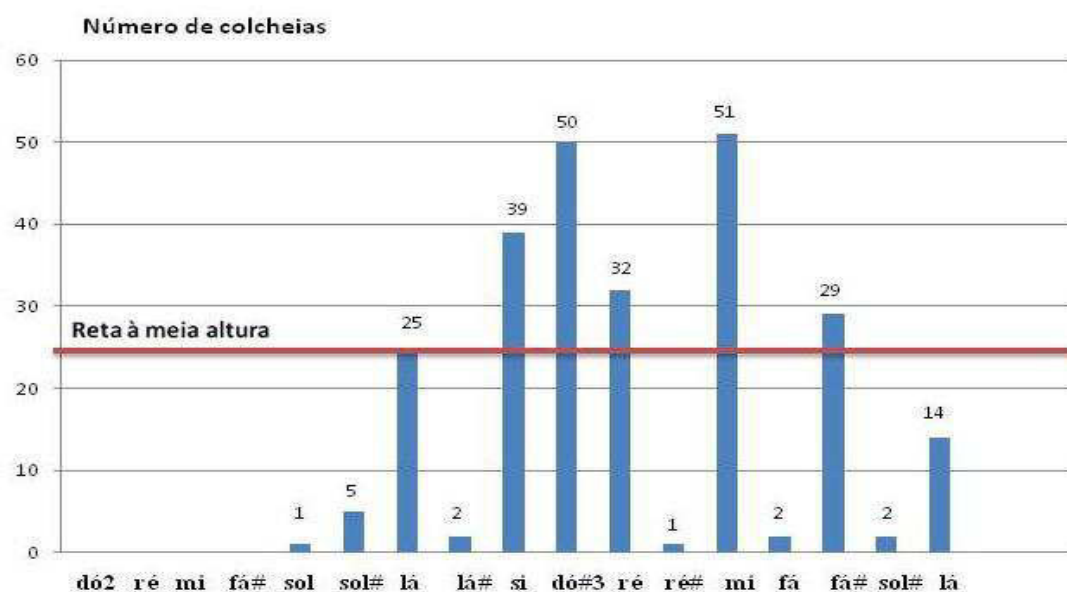


Gráfico 29: “Non ni trovo ó mio sostegno”(Cena III) . Giovanni Ripa (Everardo)

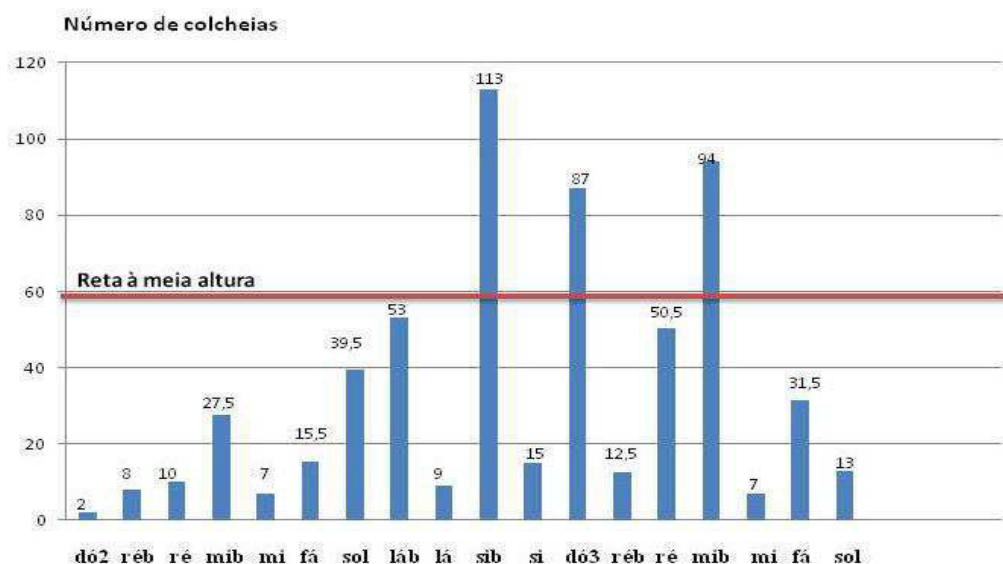


ráfico 30: “Ah conte potessi il core”²¹⁵(Cena III). Giovanni Ripa (Everardo)



Non ni trovo o mio sostegno Compasso 3/8
conte potessi il core 4/4

Gráfico 31: “Ramenta in questi instante” (Cena III). Giovanni Ripa (Everardo)



²¹⁵ Continuação da ária “Non ni trovo ó mio sostegno”.

ANEXOS

In Nome di Dio. Amen.

Per la presente privata scrittura, da valere, come se fos-
se pubblico, e giurato. Innanzi coroborato colle Cla-
uole necessarie. Io Giovanni Piaggio Convoles Generale di
Sua Maestà Fedelissima presso Sua Maestà il Re di
Sardegna in questa Città, e Ducato di Genova, vaten-
domi degl'Ordini, e Facoltà statemi conferite dalla Pre-
fata Sua Maestà mio Signore per mezzo dell' Illmo, ed
Eccmo Sig^{ro} Visconde de Santarem. Io
Dichiaro restar convenuto col Sig^{ro} Francesco Reali del-
la Città di Nizza Cantore di Voce Soprano per es-
sere ammesso a dover cantare nella Real Cappella,
e Patriarcale di detta Sua Maestà Fedelissima al pre-
senze alla Corte del Re de Saniero, come in ogni al-
tra parte, ed occasione del Real servizio, onde ne venga ri-
chiesto, mediante l'Onorario, ossia Merceda di Otta-
ta mila Reys, il mese moneta di Porrogallo, cioè Reys
sessanta mila, tanto in un luogo che nell'altro, ossia
in qualunque luogo si trovi, questi li saranno paga-
ti per la Real Cappella, e Patriarcale, e più Veni-

mila d'aumento, alla detta Corte del Nio de Janeiro li
saranno corrisposti per la spesa particolare di Sua
Majestà. Quale Onorario, ossia Mesata dovrà cominciare
dal giorno della sua partenza da detta Città di Roma,
E gli saranno inoltre pagati a titolo del primo ajuto
di Costa eudi Duecento Moneta Romana da Giulii die
ci per sodo, e giunto, che sarà alla detta Corte del Nio
de Janeiro gli saranno pagati a titolo d'altro ajuto di
Costa Trecentomila — — — — —

Ed in considerazione di tutti questi vantaggi non sarà per
meglio al riferito Sig.^o Francesco Reali di potersi bien
giare dal sud. Real Servizio per lo spazio d'anni sedici,
quali avranno principio dal giorno del suo arrivo al
detto Nio de Janeiro, e questi compiti, e non volendo più
continuare nel Servizio, se gli dovrà accordare la
Giubilazione sua vita naturale durante della terza
parte di detto Onorario, ossia Mesata oppure la quar
ta parte servendo solamente anni dodici, con facultà
di ritirarsi ove più le piacerà — — — — —

Questo altresì convenuto di doversi subito mettere in Viag-
gio per il Rio de Janeiro per la via più immediata,
o quella di Lisbona, e perciò le saranno pagati li
Viaggi nella stessa maniera, che costumasi pratica-
re con gli altri Virtuosi, che vanno al sud. Real
Servigio. Cioè — — — — —

Da Roma a Genova per la via di terra con la spesa
più economica, che sarà possibile, e da Genova a
Lisbona per la via di mare con Nave di Ban-
diera Franca, e da colà al d. Rio de Janeiro altre-
si per via di Mare, speso di Vitto, ed ogni altra
cosa relativam. al d. Viaggio fino giunto al suo de-
stino. E per l'osservanza di detti patti il riferito
Sig. Francesco Reali sottoscriverà la presente con
due Testimonj ad effetto sia tenuto, ed obbligato a

TORE
TOMI

quanto sopra? — — — — —
Io Luigi Gigliotti Pensionato di S. M. S. di commissio-
ne ed a nome dell' Illmo ed Eccmo Sig. Visconte de
Santarem, non che dell' Illmo Sig. Cav. Giovanni
Paggio.

Roma 10 Giugno Milleottocento dici sette —

Io Francesco Reali acconsento, e mi obbligo a

quanto sopra mano propria — — — — —

Io Filippo Can. Valuatori sui Testimonio a quanto sopra mano propria
Io Agostino Ralli sui Testimonio a quanto sopra mano propria

24. aprile 1836
Visto Bollo al P. 39.
L. Bajocchi d. n. 2
A. Leonelli

Al Nome di Dio - Amen

Per la presente privata Scrittura da valere come se fosse pubblico, e giurato Istrumento roborato colle clausole necessarie Io Giovanni Piaggio Console Generale di Sua Altezza Reale il Principe Reggente di Portogallo presso Sua Maestà il Re di Sardegna in questa Città, e Ducato di Genova, Valendomi degli Ordini, e facoltà statemi conferite dalla prefata Altezza Reale il Principe Reggente mio Signore per mezzo dell' Illmo, ed Ex.^{mo} Sig.^o Visconte de Santarem & C.

Dichiaro esser convenuto col Sig.^o Pasquale Tani di Luigi della Città di Castello Cantore di voce Contralto per esser ammesso a dover cantere nella Reale Patriarcale, e Cappella di detta S. Altezza Reale presentem.^e alla Corte del Rio de Janeiro, come in ogni altra parte, ed occasione del Real Servizio, onde ne venga richiesto, mediante l' Onorario, o sia Mesata di Rees Cinquanta Mila. il mese moneta di Portogallo, quale Onorario, o sia Mesata dovrà cominciare dal giorno primo Maggio milleottocento sedici della sua partenza da Pes.

Gli saranno inoltre pagati a ruolo di ajuto di Costa Scudi duecento Moneta Romana da

Giulj dieci per scudo, e giunto, che sarà alla detta Corte del Rio de Janeiro gli saranno dati o titolo d'altro ajuto di Costa Rea Centomila.

Ed in considerazione di tutti questi vantaggi non sarà permesso al riferito Sig.^r Pasquale Tani di potersi licenziare dal suddetto Real Servizio per lo spazio d'anni dodici, quali avranno principio dal giorno del suo arrivo al detto Rio de Janeiro, e questi compiti, e non volendo più continuare nel Servizio, se gli dovrà accordare la Giubilazione sua vita naturale durante della quarta parte di detto Onorario, e sua Mensualità, con facoltà di ritirarsi ove più gli piacerà.

Se poi gli piacerà di continuare il Servizio per altri anni dodici, che in tutto faranno Anni venti quattro di Servizio, allora dovrà godere la sua Giubilazione della metà della paga sua vita naturale durante, come si costuma, cogli altri, e come si è detto.

Resta altresì convenuto di dover subito mettersi in viaggio per il Rio Janeiro per la via più immediata, o quella di Lisbona; E perciò le saranno pagati, li Viaggi nella stessa maniera, che costumano

colli almi Virtuosi che vanno al sud. Real Servizio,
cioè da Ieri a Genova per la via di Terra colta spe-
sa più economica che sarà possibile, e da Genova
a Lisbona, e da colà al Rio de Janeiro ^{per mare} speso di
vino, ed ogni altra cosa sino giunto al suo Despi-
no ~

E per l'oservanza di tutti i sudd. parti Io Giovanni
 Ripa a nome dell' Illmo, ed Ecmo. Sig. Visconte de
 Santarem, relasivam. al foglio firmato dall' Illmo
 Sig. Giovanni Piaggio Console di Sua Altezza
 Reale il Principe Reggente di Portogallo, data-
 to da Genova li 30 del mese di Marzo del cor-
 rente anno, m' obbligo in forma valida, e di ragio-
 ne firmandomi con detto Sig. Pasquale in con-
 corso del di Lui Padre Sig. Luigi Tani soli-
 dam. obbligato presenri l' infrascritti Testimonj

Giovanni Ripa.
Pasquale Tani



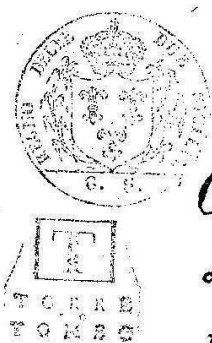
Luigi Tani solidamente Obligato con mio Figlio.

Luigi Siglioni Testimonio

Angiolo Per Testimonio

Giuseppe Eni Testimonio

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525



In Nome di Dio. Amen.

Per la presente privata scrittura da vo-
lere come fosse pubblico, e giurato Instru-
mento roborato colle Clausole necessarie Io
Giovanni Piaggio Console Generale di Sua
Maejtà Fedelissima il Rè di Portogallo
in questa Città, e Ducato di Genova, valendo
mi degli ordini, e facoltà statemi conferite dalla
Prefata Sua Maejtà mio Signore per mezzo dell'
Illmo, ed Eccmo sig. Visconde de Santarem
Dichiaro restar convenuto col sig. Angelo Ti-
nelli dimorante nella Città di Napoli, Cantore di
voco Contralto, si essere ammesso a dover cantare
nella Real Cappella di detta Sua Maejtà presen-
temente alla Corte del Rio de Janeiro, o in qualun-
que altra parte, ed occasione del Real Servizio,
onde ne venga richiesto, mediante l'Onorario di
Reis Ottantamila per mese prestando il di Lui
servigio alla Corte del Rio de Janeiro, e ses-
santa mila reis il mese succedendo il ritorno di
Sua Maejtà per Lisbona.

Dichiarando però, che li riferiti sessantamila reis il mese tanto in un luogo che nell' altro, ossia in qualunque luogo si trovi, que' li saranno pagari per la Real Cappella Patriarcale, e li reis ventimila di aumento alla detta Corte del Rio de Janeiro li saranno corrisposti per la spesa particolare di Sua Maestà.

Qual Onorario dovrà cominciare dall' ultimo giorno della sua partenza da Napoli. Ed inoltre li saranno pagari a titolo di ajuto di Costa Scudi duecento Moneta Romana da Giulj dieci per l'undo, e sua giusta valuta in Napoli, e giunto che sarà alla detta Corte del Rio Janeiro li saranno pagari a titolo d' altro ajuto di Costa Rees Centomila —

Ed in considerazione di tutti que' vantaggi non sarà permesso al sig. Angelo Tinelli Virtuoso Contralto di potersi licenziare dal sud. Real Servizio per lo spazio di anni sedici, quali avranno principio dal giorno del suo arrivo al detto Rio Janeiro, e questi compi, e non volendo più continuare se gli dovrà accordare la Giubilazione sua vita Naturale durante della terza parte di detto Onorario; oppure la quarta parte servendo solam^e per dodici Anni, con facoltà di ritirarsi, ove più le piacerà — — — — —

Resta altresì convenuto di dover subito mettersi in viaggio per il Rio de Janeiro per la via più immediata, o quella di Lisbona, e perciò li saranno pagati li Viaggi nella stessa maniera, che costumasi praticare con gli altri Virtuosi, che vanno al sud. Real Servizio. Cioè -

Da Napoli a Genova per la via di Mare, o di Terra colla spesa più economica, che sarà possibile, e da Genova a Lisbona per la via di Mare con Nave di Bandiera franca, e da Colà al detto Rio Janeiro altresì per via di Mare, sperato di Vito, ed ogni altra cosa relativa al detto Viaggio, sino giunto al suo destino, e per l'osservanza di tutti li punti suddetti il referito Sig.^o Angelo Tinelli sottoscriverà la presente con due Testimoni, ad effetto sia tenuto, ed obbligato a quanto sopra.

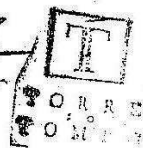
Io Luigi Giglioni Pensionato di S. M. S. di commissione, ed a nome dell' Illmo, ed Eccmo Sig.^o Visconde de Sen-
tarem, non che dell' Illmo Sig.^o Cav.^o Giovanni Piaggio.

Napoli 2. Giugno - Mille Ottocento diecisette.

Angelo Tinelli accetta, e si obbliga come sopra.

Io Gio.^o Lorenzo Caporale sono Testimonio

Giuseppe Baduani sono Testimonio



In Dei Nom. Amen
Lector ego infrascriptus Parochus Ecclesie Parochialis
S. Marię Virginum hujus Civitatis Firmi, de
lib. Genitorum hujus mee Parochie sequentem
Fideliter extraxisse partum videlicet
Die 22 Novembris 1761
Ego Fr. Joseph Maria Carini Parochus S. Marię
Virginum hujus Civitatis Firmi baptizavi juxta
ritum S. R. E. Infantem natum ex Stephano
Contucci, et Francisca Romana ejus uxore:
Cui impositum est nomen Carolus Angelus
Dominicus: Patris fuisse Dnū Franciscus
Ant. Petrara, et Dnā Francisca Pedeli.
In quā fidei has meas litteras scripsi, subscripsi,
atque solite hujus Ecclesie signo munivi.
Firmi hac die 26 Novembris 1767
Fr. Joes. Bapta Signini Parochus n.º pp.º
Andree ex Comitibus Minucci dei
et Aplice sedis Gravi S. Firmane
Ecclesie Archiepus et Pius S. P. N.
PP. Prelatus Domesticus et Pontifi-
cio Solio Assistent
Universis futurum q. p. Joem Baptam



Índice remissivo: castrati

A

Andrea Martini [Andreino] p. 129-134-135
Andrea Rastrelli p.154-188-266-267-269-279
Alessandro Moreschi p.11-76-77-86-189-190
Alessandro Vivarelli p.111
Alfonsus de Frias p.31-33
Alfonsus de Troya p.33
Angelo Tinelli p. 9-10-167-171-172-173-174-175-178-182-183-317-318-319
Ansano Ferracuti p. 6-111-116-141-187-205-246-247-251-252- 253-254-255-256-257-258
Antonio Albanese p.70
Antonio Balelli p.141-142
Antonio Bagniera p.71
Antonio Bartolini p.116-140-141-187-252- 253-255-257-258-259-260
Antonio Cicconi p. 164-165-166-167-168-178-181
Antonio Frata p.111-116
Antonio Maria Bernacchi p.59
Antonio Mazziotti p.111
Antonio Paccini p. 65
Antonio Rivani [Ciccolino] p.38
Antonius Cortit p.31-33
Atto Melani p.69

B

Baldassare Ferri p.51
Bartolomeo de Sorlisi p.53
Biagio Mariani p.116-140-141
Bonaventura Mignucci p.154-188-268-269-270-271-272-273-274
Brison p.14

C

Caporalino p.134
Camillo Jorge Dias Cabral p.98-99-100
Checchino de Verni p.141
Carlo Contucci p. 10-131-133-134-137-138-140-141-257-258-320
Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi [Farinelli] p.27-28-48-59-60-61-63-69-71-79-83-84-86
Carlo Onesti p.154-188-260-261-262-264-268-270-271-273
Carlo Pera p.111
Carlo Reyna p.104-105-106-109-110-111-113-115-134-187-200-201-202-203-205-239-240-241-242- 243-244-245-246-247-248-249-250- 251-252- 253- 254-255- 256-257-258-259-299-300-304-305
Cosimo Bianchini p.111-116

D

Diego [Jacomo] Vasquez Spagnoletto p.33-34
Domenico Barzzi p.116
Domenico Bustamante p.33
Domenico Caporalini p. 127- 133-149-151-152-154-188-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271- 272-273-274-275-276-277-278-279
Domenico Luciani p.104-105-109-111-187-193-196-197-204-232-233-293-294-296-297
Domenico Melani p.53-69
Domenico Mustafa p.76-77-83
Domenico Neri p.148-149-154-188-205-282-283-285-286-287-288
Domenico Salvatori p.76
Domingos Luiz Lauretti p.178-179-210
Domingos Martins p.98-99-100

E

Euthymius Casnes p.14

F

Fedele Venturi p.111-116-187-203-204-242-245-250-251-252-253-254-305-306
Ferdinandus [Hernando] Bustamante p.33
Filippo Balatri p.48-50-68-69
Floriano Flori p. 94-95-96
Francesco Angelelli p. 135-154-188-259-260
Francesco Bernardi [Senesino] p.49-59-60-61-62-63-67
Francesco de Castris p. 138
Francesco Faricelli [Fariselli] p.141
Francesco Reali p. 174-175-178-182
Francisco Soto [de Langa] p.30-31-33-75-125
Franciscus Bustamante p.33
Francisco Perilla p. 111

G

Gabriel Carnevale p.33
Gaetano Guadagni p.50-51-59-86-104-106-111-187
Gaetano Majorano [Caffarelli] p.6-59-69-104-105-108-111-186
Garsias Salinas p.31-33
Gaspare [Gasparo] Pacchiarotti p.49-50-90
Gioacchino Conti [Gizziello] p.4-59-101-103-104-108-111-187-193-194-195-197-204-232-233-294-295-296-298
Giovanni Andrea Bomtempi [Angelini] p. 53
Giovanni Angeli p.96-97
Giovanni Battista Logarini p.147-157
Giovanni Battista Vasques [Battistino] p.108-109-110-111-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246
Giovanni Battista [Giambattista] Velluti p.80-85
Giovanni Carestini p.54-59

Giovanni Cesari p.76
 Giovanni Francesco Grossi [Siface] p.57-58
 Giovanni Francesco Pellegrino p.44
 Giovanni Francesco Fasciotti p.161-174-175-176-177-178-181-182-183-184-210
 Giovanni Gelati p.116-141-186-205-245-247-248-252-253-254-255-256-257-258-259
 Giovanni Grilli p.154-188-274-275-276
 Giovanni Gualberto Magli p. 47
 Giovanni Manzuoli p.51-52-104-111-187-232-233
 Giovanni Maria Rubinelli p.49-80-141
 Giovanni Ripa p.109-111-113-116-126-168-169-173-187-198-200-201-202-204-205-239-240-241-242- 243-244-245-246-247-248-249- 250- 251-252- 253- 254-255- 256-257-258-298-299-300-301-302-303-306-307
 Giovanni Simone Ciucci p. 104-105-111-187-205-232-233
 Giovanni Spagnoli p.130-131-132
 Giovanni Zamperini p.154-188-274-275-276-277-278
 Girolamo Crescentini p.72-80-149-150-151-153-154-188-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284
 Girolamo Rosini [Hyeronimus Rosinus Perusinus Eunuchus] p.36
 Giuliano Giusti p.111
 Giulio Maria Cavalletti p.38
 Giuseppe Aprile p. 80
 Giuseppe Capranica p. 135-136-137-138-154-162-163-164-171-172-173-178-181-182-187-257-259-260
 Giuseppe [José] Gori p.142-143-164-166-178
 Giuseppe di Foiano Totti p.6-11-116-140-141-178-179-180-249
 Giusto Fernando Tenducci p.51-63
 Giuseppe Gallieni p.104-105-111-187-204-232-233
 Giuseppe Giuliano p.44
 Giuseppe Jozzi p.111-128-130-131-133-137-235-237-238-239
 Giuseppe Marrocchini p.109-111-116-187-237-239-240-241-243-246-255-257
 Giuseppe Martini p. 116-187-258
 Giuseppe Morelli p.104-105-111-187-233
 Giuseppe Orti p.111-187-204-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250
 Giuseppe Romanini p.109-111-116-187-204-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-253-254-255-256

H

Hiacinte Mazza p.65
 Hyeronimus Rosinus Perusinus Eunuchus p.75

J

Jacopo Brunetto p.34
 Johannes de Aragonia [Hillanis, de Yllanes, de Lannis, de Lyanas] p.31-33
 Johannes de Ponte p.31 -33
 Johannes [Juan] de Santos p.33-37

Johannes Palomares p.31
Johannes [Juan] Paredes p.33-34
Johannes Scribano p.31-33
Joze de Almeyda p.98-99-100
José Francisco Maria p.89
Joze Mattias p.89
Joze Pirez Neves p.89-100
Joze Rampino p. 109-113-238-247-248
Joze Rodrigues p.89-100
Juan Palomares p.33

L

Loreto Vittori p. 50
Lorenzo Maruzzi p. 187-205-235-236-237-238-239-240-241
Luigi Bianchini p.111-116
Ludovicus Forero p.31-33
Luigi Marchesi p.49-80-84-129

M

Manuel Lacasia p.28-29
Marc'Antonio Pasqualini p.69-81
Marcello Tani p. 168-169-170-171-178-181-210
Marco Giuseppe Perenda p.53
Martín Mingado p.26
Martinus de Monteagudo p.33
Martinus Prieto p.31-33
Martinus Scudero p.31-33
Martinus [Martin] de Soto p.33-34
Marturianus Prats p.31-33
Matteo Sassani [Matteuccio] p.28-50
Michele Cavanna p. 154-188-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-273-277-278-279

N

Natale Rossi p. 154-188-260-261-262-263-264
Niccolò Conti p. 104-111-187-232
Nicolò Francesco Leonardo Grimaldi [Nicolino] p.58

O

Ottavio Principii p. 187-235-236-237

P

Pasqualino Betti p.65
Pasquale Potenza p.70-71
Pasquale Rossetti p. 154-188- 266-267-268-269-270-271-273

Pasquale Tani p.9-10-168-170-178-181-183-210-314-315-316
Pasqualino Tiepoli p.65
Pedro Bonastre Canosa p.29
Petrus Perez de Rezola p.31
Petrus Paulus Folignati [Petrus Paulus Folignatus Eunuchus] p.36-75
Pier Francesco Tosi p. 190
Pietro Bonini p. 188-205-274-275-276-277-278-279-280-281-289
Pietro Mattucci p.153-154-188-282-284-285-286-287-288-289

R

Raimondo del Moro p.132-133

S

Salvatore Carobene p.111-116

T

Tommaso Guarducci p.104-111-187- 233

U

Ubaldo Lunati p. 188

V

Valentino Urbani p.58
Valeriano Violani p.141-187-259
Venanzio Aloisi p.116-141-251
Venanzio Rauzzini p.49-51-63
Vicenzo Olivicciani p.38
Vicenzo Del Prato p.52
Vicenzo Marini p.116-140-141-186-205-249-250-251-252-253-254-255-256
Vicenzo Musciolo p.116-141
Vicenzo Fedele p.154-188